

Uneigentliche Differenz Literarische Diskurse zu den gesellschaftlichen Zugehörigkeiten von hɔrɔn und jeli in Westafrika

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach Afrikawissenschaften, Bereich Literaturen und Kulturen

eingereicht am 29. März 2018

an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin

von Anne M. Carovani; Schelhorn

Tag der Disputation: 07. Juni 2018

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst
Präsidentin der
Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Julia von Blumenthal
Dekanin der Kultur-, Sozial-
und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Gutachterin/Gutachter:

1. Prof. Dr. Susanne Gehrman
2. Prof. Dr. Brahima Camara
3. Prof. Dr. Baz Lecocq

Dank

„le recours de l'Homme est l'Homme! (mògò jigi ye mògòninfin ye)“. Drissa Diakité

Ich danke für ihre Unterstützung

Professorin Susanne Gehrmann und Professor Brahima Camara,

Ousmane Bâ, Issiaka Ballo, Manuela Benvenuti, Filippo Carovani, Oumar Cissé, Bandiougou Danté, Nsiirinda Moussa Dembélé, Diabaté Rokiatou Kouyaté, Bassirou Dieng, Ousmane Diarra, Gaoussou Diawara, Denis Douyon, Jeliba Thierno Hadi Gaku, Naemi Hartauer, Sakina und Waqas Hassan, Renate Hufschmidt, Gaby Jeremias, Mamadou Kamissoko, Abdoulaye Keita, Mamadou Keita, Moussa Keita, Issa Konaté, 'Toumouni' Korojugu Konaté, Babani Koné, Madou Koné, Mamadu Baba Koné, Moussa Koulibali, Awa Kouyaté, Bamodi Kouyaté, Mountaga Kouyaté, Uschi und Karl-Heinz Legler, Adama Mariko, Tidjani Mariko, Nci Mariko, Babacar Ndaye Mbaak, Lamane Mbaye, Anke Nehrig, Samba Niaré, Paul Poudiougou, Mamadou Sangaré, Madou Sanou, Ulla Santara, Maju Saré, Christel Schelhorn, Dirk Schelhorn, Jonas Schelhorn, Charlott Schönwetter, Janna Sell, Indu Rani Sinha, Moussa Sow, Daramani Tarawele, Job Thera, Amadou Seydou Traoré, Ismaila Samba Traoré, Kaniba Traoré, Sékou Ti Traoré, Justin Yao

und für ihren finanziellen und technischen Beitrag der Humboldt Universität zu Berlin, dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und allen Supportern meines Crowdfunding-Projektes.

Inhaltsverzeichnis

Dank	2
Einleitung	6
Differenz	7
Literatur	8
Diskurse der Differenz	8
I Theorie und Methodik	12
Differenz als Analysekategorie	12
Diskursanalyse	19
II Positionen zu <i>horɔnya</i> und <i>ɲamakalaya</i> (jeliya)	25
Wissenschaftliche Äußerungen	26
Interviews	39
Etymologien	46
Definitionen aus Wörterbüchern	50
Ausblick	53
III Die Konstruktion von Sultan und Dichterdiplomat in arabischen Texten des 14. Jahrhunderts	54
Al-'Umari und Ibn Battuta: Enzyklopädie und Reisebericht	56
IV Polyphonie der Außenseiter? Die Differenz in europäischen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts	71
Unisono oder polyphon? Überlegungen zu Rezeption und Textanalyse	72
Mungo Park	78
Gordon Laing	86
René Caillié	96
Eugène Mage	100
Zusammenfassung und Vergleich	110
V Größe und Großzügigkeit. Die Konstruktion der Differenz von <i>ɲaara</i> (Meistersänger) und <i>ɲana</i> (Held) sowie jeli und <i>jatigi</i> (Gastgeber) durch die <i>fasaw</i> (Preislieder)	118
VI <i>Sunjata</i> . (Be)gründen und Perpetuieren von Differenz im Epos	134
Transkribierte Oratur	137
Paratextanalyse	139
Analyse der Differenz im <i>maana</i>	143
Fazit	170
VII Die Deutungsvielfalt von Adaptionen des <i>Sunjata</i> -Epos'	175
Koloniale Autoren	176
Paradigmenwechsel mit Djibril Tamsir Niane	181
Die Version von Laurent Gbagbo: der jeli im politischen Ränkespiel	189
Camara Laye. Jeli und <i>horɔn</i> im Roman als politische Ausdrucksform	191
Massa Makan Diabaté. Der mächtige jeli	193
Drissa Diakité. Das Wort des Manden vom Archetyp des jeli als <i>horɔn</i>	204
VIII Differenz als Freundschaft: Protagonistenpaare in den Romanen von Fily Dabo Sissoko, Lamine Kamara und Ismaïla Samba Traoré	206

Freundschaft.....	206
Die Texte, die Figuren.....	208
Fily Dabo Sissoko: Freundinnen im Ehedrama in <i>La passion de Djimé</i>	210
Lamine Kamara: Heldenmut und magisches Wort in <i>Safrin ou le duel au fouet</i>	218
Ismâïla Samba Traoré: Revoltierende Freunde in <i>Sanda ka maana. Les Amants de l'esclaverie</i>	225
Vergleich und Fazit	240
 IX Jeli und <i>cefarin</i> . Die wortbasierten Duell-Geschichten von Jeli Jafe Jabate.....	247
 X Ironisiertes Ideal. <i>horonya</i> und <i>jeliya</i> unter Verrat (<i>janfa</i>) und Gewalt (<i>fanga</i>) in den Epen über Segu.....	255
Der wissenschaftliche Diskurs zur Geschichte von Segu	256
Der narrative Diskurs zu Segu	258
<i>Janfa</i> und <i>fanga</i> in der Differenz von <i>faama</i> , <i>cefarin</i> und <i>jeli</i>	264
Fazit	282
 XI Indifferente HeldInnen	292
Daramani Tarawele. Bakarijan, der solitäre Held	293
Jeli Baba Sisòkò. Die solitäre Protagonistin Nyagalen.....	304
Siramori Diabaté: Ehrenwort der trickreichen Sara.....	315
Ibrahima Ly. Niélés weibliche <i>horonya</i> im Widerstand gegen Sklaverei.....	323
Fazit	336
 XII <i>Donkili</i> und <i>nsiirin</i> . Eine unelitäre <i>horon</i> -Perspektive auf die Differenz.....	338
Die Differenz im <i>nsiirin</i>	339
<i>Donkiliw</i> . Literatur der <i>horonmusow</i>	343
Fazit	354
 XIII Der <i>jeli</i> -Schriftsteller Massa Makan Diabaté. Kreationen einer Binnendifferenz	356
Der <i>jeli</i> als Schriftsteller	356
<i>Horon</i> und <i>jeli</i> in Diabatés Werken	361
Die Bearbeitungen des Sunjata-Stoffes: <i>ɲana</i> und <i>ɲaara</i>	361
Selbstgenügsamer <i>horon</i> und komischer Panegyriker im historischen Drama.....	362
Der <i>jeli</i> als der erweiterte <i>horon</i> im Kindheitsroman.....	365
Gesellschaftssatire. <i>Djinns</i> , dem Ruhm Verfallene und <i>jatigiw</i>	371
Fazit	378
 XIV Die Differenz im Kolonialismus: der Lügenroman <i>Monnè, outrages et défis</i> von Ahmadou Kourouma	381
<i>mone</i> als Destruktion der <i>horonya</i>	381
<i>Jeli</i> und <i>horon</i>	382
Erzählstrategien der Lüge	386
Das epische Differenz-Modell im Roman	388
Parodie des epischen Diskurses	390
Fazit	407
 XV Die Geburt des Griots im Kolonialismus. Von Provokation zu Meditation in den Romanen von Fanta-Taga Tembely und Seydou Badian.....	410
Tembely: Die Differenz im utopischen Modell gewaltfreier Konfliktlösung.....	410
Badian: „Griots“ und „Troubadours“	422
Fazit. Die neue alte Differenz	431

XVI Topoi der Differenz. Eine kulturtheoretische Annäherung	436
Identitätsstiftende und gesellschaftsbildende Differenz	437
Hōronya	441
Uneigentliche Differenz	449
XVII Diskursive Tendenzen	473
Glossar	486
Literaturverzeichnis	488
Verzeichnis der Interviews	511
Verzeichnis der Audio- und Video-Aufnahmen	512
Zusammenfassung	513
Summary	514
Selbständigkeitserklärung	515

Einleitung

Das Thema der Arbeit ist eine westafrikanische gesellschaftliche Differenz in ihrer diskursiven Gestaltung in literarischen Texten. Die Arbeit analysiert, wie die historische Beziehung zwischen jeli, dem Handhaber des Wortes, und horon, dem edlen Freien, in Texten über Manden kreiert wird.

Warum Manden? „Le Manding, disent les Mandinka ou Maninka, est le « nombril » ou même le cœur du Soudan, comme la Mekke est le cœur du monde musulman“ (Sidibé 1959: 50). Die Figur des jeli gehört zuvorderst zu diesem diskursiv hervorgebrachten „Nabel“ des vormaligen Soudan, wird sogar als dessen Voraussetzung begriffen. Massa Makan Diabaté formuliert es so: „je crois que les griots appartiennent essentiellement à l'Empire manding qui s'est étendu à toutes les terres autour du griot“ (Diabaté 1984: 115). Diese Erklärung findet ihren Widerhall im wissenschaftlichen Diskurs, der Manden als den Ursprungsraum der Beziehung von horon und jeli vermutet (vgl. Tamari 1997).

Mande bezeichnet eine Sprachfamilie, zu der die Sprachen Bambara, Maninka, Dioula, Soninke, Khassonké und Diakhanké gehören. Die gemeinsame Sprache reflektiert Gemeinsamkeiten, Begegnungen und Austausch auch auf gesellschaftlicher / kultureller Ebene. Außerdem ist damit ein historischer Referenzpunkt verbunden: *Manden* ist das Königreich des legendären Herrschers Sunjata, dessen Zentrum im heutigen Grenzgebiet von Guinea und Mali liegt, das sich aber im Laufe seines Bestehens bis in die heutige Elfenbeinküste ausbreitet, nach Burkina Faso, Senegal und Guinea. Die Region hat demnach eine gemeinsame wechselvolle Geschichte, die bis heute im kollektiven Gedächtnis bewußt ist. Sie ist auch heute durch einen kulturellen, politischen und demographischen Austausch gekennzeichnet. Die analysierten Narrationen sind Teil dieses kulturellen Komplexes, indem sie ihn diskursiv mitgestalten¹. Eine mythische Erklärung findet sich z.B. bei Camara 1978:

Mandén est un mot composé de : *Man* qui signifie lamantin et *dén* qui veut dire enfant. *Mandén* est l'enfant du lamantin. Il y avait dans une mare un lamantin que les chasseurs harcelèrent une nuit ; il accepta d'être tué mais, auparavant, demanda que fut préservé son enfant. Le premier roi Latal Kalabi, s'établit dans le lieu dit et baptisa ses terres : *Mandén* (Camara 1978: 141).

Die Konzentration dieser Arbeit auf einen spezifischen, raumzeitlichen kulturellen Kontext, der als der Ursprungskontext der jeliya, der Rolle der jeliw, angesehen wird, erlaubt eine differenzierte Betrachtungsweise eines Diskurses, der sich als authentisch inszeniert und

¹

Zu Manden s. Diawara 1997: 40, Jansen 2001 b: 10f, Cissé / Kamissoko 1988: 45, Schulz 1999: 278, Johnson 2003: 160f und 262; als „aire culturelle“: Traoré 2000: 33.

dadurch Konzepte transportiert, die als historisch bedeutungsvoll, als wahrhaftig begriffen werden.

Differenz

Die Konstruktion von Differenz ist gesellschaftlich bestimmend und generiert Sozialität oder ihr Gegenteil und wird daher in unterschiedlichen Disziplinen in ihren vielen Facetten untersucht. Dabei haben sich drei Themengebiete der Differenz herauskristallisiert, die mit der Trias *race*, *class* und *gender* bezeichnet werden können. In den Literatur- und Kulturwissenschaften wird Differenz in unterschiedlichen Kontexten und auf unterschiedliche Art und Weise vielfach, vor allem hinsichtlich mit der Herstellung von Differenzen verbundenen asymmetrischen Machtverhältnisse, die ungleiche Einfluß- und Handlungsmöglichkeiten sowie Ressourcenverteilungen erschaffen und legitimieren, analysiert. Gegenstand ist dabei v.a. in den Postcolonial Studies häufig die Kritik an europäischen Diskursen der Binarität, wie in Bezug auf die Konstruktion Afrikas als das „Andere“. Wenige Versuche werden allerdings unternommen, in der Forschung selbst die kritisierten Alteritäten und den kritisierten Eurozentrismus nicht nur zu dekonstruieren, sondern tatsächlich zu überwinden².

Vor diesem Hintergrund ordnet sich mein Dissertationsprojekt einerseits in die Ansätze zur kritischen Analyse von Alteritätsdiskursen und der Konstruktion von kulturellen Differenzen ein. Andererseits verschreibt es sich einer neuen Perspektive, weil literarische Diskurse zu Differenz innerhalb afrikanischer Gesellschaften selbst zum Thema gemacht werden – ohne dabei die Verwicklung und Verwebung durch intertextuelle Bezüge mit europäischen Diskursen zu verleugnen, sondern diese einer Kritik an starren 'Kulturkreis'-Theorien folgend gerade herauszustellen – und gemeinsam oral und literarisch tradierte Texte³ auf Bambara und Französisch aus Westafrika zu einer spezifischen Beziehung, außerhalb der typischerweise im

2

Bis heute bleibt die Literaturwissenschaft zumeist (nicht nur) hinsichtlich ihrer Forschungsfragen eurozentrisch, denkt 'Afrika' unter der Voraussetzung von Europa aus, beschäftigt sich v.a. im frankophonen Raum bezüglich afrikanischer Kulturen hauptsächlich mit den kulturellen Produktionen einer (afropolitischen) Elite. Eine innerafrikanische Komparatistik vermehrt anzustoßen z.B. sehe ich hingegen als ein Schritt in eine tatsächlich dekolonialisierende Richtung, wozu z.B. der Workshop *Crossings and Comparisons in African Literary and Cultural Studies* einlädt (Okt. 2018, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Asien- und Afrikawissenschaften, Professur von Susanne Gehrmann).

3

Im Gegensatz zum Ansatz dieser Arbeit wurde orale Literatur in der Vergangenheit vor allen unter ethnologischen, historischen und linguistischen Gesichtspunkten analysiert und erlebt auch heute noch insbesondere hermeneutische Deutungsansätze, die sie gar als 'Spiegel' einer bestimmten Kultur begreifen, besonders in der frankophonen Forschung. Ein aktuelles Beispiel dafür ist der von Baumgardt herausgegebene Band *Représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*, auf dessen Ansatz bereits der Titel verweist und auf dessen „perspective ethnolinguistique“ (Baumgardt 2014: 13) explizit verwiesen wird.

Zusammenhang mit dem Thema der Differenz untersuchten Trias *race*, *class* und *gender* befragt werden, und zwar im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Diskursanalyse.

Literatur

Literatur spielt eine entscheidende Rolle in Bezug auf Diskurse über Differenz. Literatur ist ein Ort, an dem sich Diskurse zeigen und Konzepte verhandelt werden. Literatur, sowohl schriftliche als auch mündliche, ist nicht nur ästhetisches Spiel, emotionales Erlebnis oder gesellschaftliche Erziehung, sie kommentiert auch, kritisiert, produziert und provoziert. Literatur kann somit als ein Verhandlungsraum verstanden werden, in dem unterschiedliche Stimmen zentrale und periphere Fragen menschlichen Lebens diskutieren und dabei Diskurse stützen, hinterfragen oder neu schaffen. Dies gilt besonders in Bezug auf Diskurse gesellschaftlicher Differenzen, wie die der Beziehung zwischen *horon* und *jeli*. Der untersuchte Diskurs setzt sich nicht nur aus schriftlichen Texten in den ehemaligen Kolonialsprachen zusammen, sondern auch aus Texten der oralen Literatur Westafrikas auf Bambara, ohne deren Berücksichtigung die Vielgestaltigkeit des Diskurses verborgen bliebe. Sie sind entscheidend für die genannten Diskurse und werden daher an prominenter Stelle mitberücksichtigt⁴.

Diskurse der Differenz

Wie der Titel schon andeutet, sehe ich die Differenz, die durch den Diskurs hervorgebracht wird, nicht als eine binäre Opposition, sondern als komplexen, auf Austausch basierenden Beziehungsmodus.

Der ethnologische Diskurs beschreibt das Gesellschaftssystem im Manden oftmals als eines (vorkolonial) in die Gruppenzugehörigkeiten von *horonw*, den 'Freien', *namakalaw*, Statusgruppen mit beruflicher Spezialisierung, und *jɔnw*, den Sklaven, differenziertes, wobei der *jeli* als der Handhaber des Wortes zu den *namakalaw* zugerechnet wird, stößt jedoch auf Herausforderungen, wo die beobachteten Realitäten in ihrer Komplexität mit diesem Modell

4

Die Arbeit folgt einem Verständnis von Literatur, das orale und literale Texte nicht als zu zwei getrennten oder gar gegensätzlichen kulturellen Dimensionen zugehörig betrachtet, sondern sie aufgrund ihrer intertextuellen Verwebungen als Teil eines Textuniversums begreift, das performative Äußerungen mit einschließt, als gemeinsames literarisches System eher im Sinne Diengs, der hierfür auf Greimas und Barthes zurückgreift. Er definiert Literatur „pour une communauté donnée [...] « à la fois ce qui s'enseigne (ce qui se reproduit) et ce qui permet de produire autres discours, interminablement »“ (Dieng 1991: 78). S. dazu auch Kane 1982, Diawara 1997, 2011, 2016, Boudreault 2010: 38.

in Beziehung gesetzt werden⁵. Der literarische Diskurs über jeli und horon in all seinem interessegeleiteten, genrebedingten intertextuellen, kontext- und performanceabhängigen Facettenreichtum geht mit diesen gesellschaftlichen Identitäten und Differenzen sehr unterschiedlich um, verhandelt, generiert, erschafft, kommentiert, zitiert Differenz in ihrer Uneindeutigkeit und Wandelbarkeit. Die Arbeit zeigt die Komplexität des literarischen Diskurses auf, der zwischen Oppositionsbildung, offener Aushandlung oder sogar Auflösung der Differenzbeziehung zwischen horon und jeli changiert.

Der Ansatz erlaubt es, prominente Fragen des 'Differenzdiskurses' aufzugreifen und in diesem spezifischen Kontext neu zu beantworten zu versuchen, wie nach den Mechanismen von Differenzkonstruktionen, ihren damit verbundenen Hierarchiebildungen, Machtpositionen, Auf- und Abwertungen, also dem Verhältnis von Gleichheit und Gleichwertigkeit, bzw. Differenz und Ungleichwertigkeit, aber auch von Differenz und Komplementarität bzw. Interdependenz und analysiert sprachliche und performative Verfahren, Strategien und



Abbildung 1: Entnommen aus Mage 1868: 91.

⁵

Über die Ambivalenz des Status' bzw. des Verhältnisses zwischen horon und jeli s. z.B. Conrad / Frank 1995, in Reaktion darauf s. Schulz 2000: 20, vgl. auch Roth 2008: 53.

Die Figur des jeli nimmt im Diskurs durch verschiedene, unterschiedlich bewertete Zuschreibungen höchst variable Bedeutungen und Konnotationen an, wodurch die Differenz von *horon* und jeli ihre Form jeweils verändert. Mal Berater des „Freien“, Wissensvermittler und -hüter, Mediator und Musiker wird er andermal zum Schmarotzer der Gesellschaft oder auf eine Rolle als Unterhalter reduziert. Diese Zeichnung steht als Symbol für die je unterschiedlich hergestellte Differenz, denn je nach Diskurs werden andere 'jeliw' kreiert, erst der Diskurs kreiert die Figuren. Diese Zeichnung illustriert diesen Vorgang der Bedeutungszuweisung und -verschiebung, die dem jeli widerfährt, sehr anschaulich. Bekannt ist sie durch ihren Abdruck auf dem Buchcover von Djibril Tamsir Nianes einflußreichen und kanonischen Werk, das 1960 den Grundstein für schriftliche Adaptionen des *Sunjata-Epos* setzt und den jeli als Ideal eines Inhabers und Übermittlers des kulturellen Erbes, der traditionellen Werte, und vor allem der Geschichte zeichnet.

Diese Zeichnung illustriert die Verwindung, die Intertextualität der Texte untereinander und die Verschränkung von Diskursen in der Literatur. Nianes Verbindung mit dem kolonial geprägten ethnologischen Diskurs, dem er eine Entgegnung entgegensetzt, ist unübersehbar.

Der Ursprung dieser Zeichnung liegt fast ein Jahrhundert vor der Publikation von Nianes Text: 1868 erscheint sie im Reisebericht *Voyage dans le Soudan occidental* des Franzosen Eugène Mage. Bei ihm ist der jeli allerdings als „Parasit“, „Bettler“ und „Schmeichler“ im Duktus des Kolonialdiskurses eine völlig andere Figur. Die Übernahme ausgerechnet dieser Zeichnung für einen Text, der aus dem jeli eine höchst geachtete und politisch wie kulturell wichtige Figur macht, ist bezeichnend für die diskursive Kreation von Zuschreibungen und Identitäten, die gesellschaftliche Differenzen produzieren. Die Publikation greift im wörtlichen wie im übertragenen Sinne das Bild vom jeli auf und deutet es (bewußt oder unbewußt) um. Dieser Vorgang, der nicht nur von afrikanischen SchriftstellerInnen in unterschiedlicher Weise immer wieder angewendet wird, um sich gegen von Europa vorgenommene, erniedrigende Zuschreibungen zu wehren⁶ und der hegemonialen Definitionshoheit einen eigenen Diskurs entgegenzusetzen, ist generell ein wirksames Mittel der diskursiven Generierung von Bedeutung und damit der Gestaltung der Realität.

Einmal zeigt – dieselbe – Zeichnung einen verachteten, eine Gefahr für die Gesellschaft darstellenden Akteur, das andere Mal einen hoch angesehenen Garant für die Ermöglichung

6

Vgl. die Umdeutung des Begriffs 'nègre' durch die Négritude.

der Gesellschaft überhaupt. Erst der Diskurs, das heißt die benennende sprachliche Äußerung, erschafft den jeli. Es ist die gleiche Zeichnung, aber mit einer ganz anderen Bedeutung. Es ist die gleiche Zeichnung, aber jedes Mal eine ganz andere Figur. Der Signifikant jeli erhält je nach Text eine andere Bedeutung, bekommt erst mit den Äußerungen des Diskurses sein – je unterschiedliches – Signifikat.

Der jeli ist als Performer aufgrund seines besonderen Status' und im Rahmen einer konkreten gesellschaftlichen Funktion eine der wichtigsten Voraussetzungen für Literatur in Manden. Als prominenter literarischer wie gesellschaftlicher Protagonist ist der jeli vielfach untersucht worden, vor allem aus einem ethnologischen Blickwinkel und wird, vor allem in seiner französischen Bezeichnung als 'griot', mit den unterschiedlichsten Bedeutungen und Zuschreibungen versehen.⁷ Diese Arbeit nimmt auch verstärkt den bislang viel weniger analysierten *horon* und den dazugehörigen abstrakten Begriff der *horonya* in den Blick, geht es doch bei einer Differenz immer um eine Beziehung.

Dies wird literarisch wirksam in unterschiedlichen Genres, die die Arbeit in den Blick nimmt. Das Textkorpus umfaßt narrative Texte auf Französisch, Englisch und Bambara, die sich aus Aufnahmen, Transkriptionen, Übersetzungen und Adaptionen oraler Epen (*maanaw*) und (Preis-)Liedern (*fasaw* und *donkiliw*), außerdem Märchen (*nsiirinw*), Romanen, Auto-/Biographien und Reiseerzählungen zusammensetzen, deren Entstehungsdaten zwischen dem 14. Jahrhundert und 2014 liegen und sich auf Zeiträume bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts beziehen.

Sie transportieren jeweils spezifische diskursive Konzeptionen der Differenz. Bereits eine genaue Analyse der Begriffe 'horon' und 'jeli' selbst und ihrer Bedeutungen und Etymologien macht die Komplexität dieser 'Differenz'-Beziehung deutlich, was in Kapitel II, das auch den literarischen Diskurs mit dem wissenschaftlichen in Beziehung setzt, vorgenommen wird. Zuvor ordnet Kapitel I die Analysen in ihren theoretischen und methodischen Zusammenhang ein.

Die eigentliche Textanalyse beginnt mit Publikationen arabischer Autoren des 14. Jahrhunderts (Kapitel III), an die sich Reiseberichte europäischer Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts anschließen (Kapitel IV). Die Arbeit nimmt alsdann mit der Analyse von Preisliedern einen Perspektivenwechsel vor, durch den Texte von jeliw zu Gehör gebracht werden (Kapitel V). Mit der Analyse des *Sunjata*-Epos in Transkriptionen und Adaptionen

⁷

Vgl. dazu z.B. Thiers-Thiam 2004: 8f., 163-166; auch Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004.

(Kapitel VI und VII) wird der Gründungstext des Manden untersucht. Daran schließen sich Texte an, die *horon* und *jeli* wie im *Sunjata*-Epos angelegt als Freundschaftsbeziehung darstellen (Kapitel VIII). Diese Beziehung erfährt in anderen epischen Texten verschiedene Wandlungen, was die Analyse der *maanaw* von *jeli* Jafe (Kapitel IX) und insbesondere die der Epen um Segu (Kapitel X) deutlich macht. Kapitel XI zeigt schließlich, wie eine Reihe von Texten die Differenz mit solitär agierenden HeldInnen gewissermaßen aushebelt. Märchen und Lieder entwerfen, indem sie im Gegensatz zu den *jeli*-Autoren epischer Texte (vor allem weibliche) *horonw* zu Wort kommen lassen, ist ihr Bild der Differenz (Kapitel XII). Mit Massa Makan Diabaté tritt schließlich ein Schriftsteller auf, der, sich entschieden als *jeli* inszenierend, binäre Kategorien von oral und literal, *jeli* und *horon* in seinen Texten außer Kraft setzt (Kapitel XIII). Mit Ahmadou Kourouma macht die Analyse einen Schritt zu Texten, die die Kontinuitäten und Wandlungen in der Kolonialzeit ins Auge fassen (Kapitel XIV). Dazu gehören auch die Autoren Seydou Badian und Fanta Taga Tembely (Kapitel XV), die jeweils die Differenz von *horon* und *jeli* im Rahmen ihrer jeweiligen Wirkungsintentionen unterschiedlich nutzen.

Die unterschiedlichen Analysen machen deutlich, daß die Differenz von *horon* und *jeli* als eine *uneigentliche* gesehen werden kann, worauf Kapitel XVI näher eingeht. Hier werden in einem synchronen, kulturtheoretischen Teil die den Diskurs prominent gestaltenden Topoi der Differenz in die diskursiv transportierte Identitätskonzeption eingebettet und zusammengefaßt, bevor das diachron ausgerichtete Schlußkapitel die markanten Meilensteine der diskursiven Entwicklung aufzeigt (Kapitel XVII).

I Theorie und Methodik

Dieses Kapitel stellt den theoretischen Rahmen für die folgende Analyse der literarischen Diskurse auf und erläutert die Methode, der sie folgt. Es erklärt den Begriff von Differenz, wie er hier verstanden und verwendet wird, sowie das Vorgehen der Diskursanalyse.

Differenz als Analysekategorie

Das Thema Differenz wird vielfach vor allem hinsichtlich *race*, *class* und *gender* untersucht, insbesondere wird dabei analysiert, wie mit Differenzsetzungen Diskriminierung einhergeht und sich in der Folge wiederum Widerstand dagegen formiert. Es wird daher mitunter von den „Diskriminierungsraster[n] Geschlecht, Rasse/Ethnizität, Klasse, Sexualität, ...“ gesprochen (Bandau 1999: 27). Andererseits wird analysiert, wie Differenz genutzt und ausgespielt, bekräftigt wird, um die eigene Identität zu stärken und zu verteidigen: Der „Ort der Differenz

[wird] genutzt, um gegen gesellschaftliche Diskriminierungen und Fremdrepräsentationen vorzugehen. Differenz wird zum Widerstandspotential gegen eine Einverleibung in die hegemoniale Kultur“ (Dietrich 2000: 9).

Differenz in ihrer Wechselwirkung mit Machtkonstellationen wird jedoch gemeinhin als repressives Mittel der Legitimation ungleicher Macht- und Ressourcenverteilung und der (Re)produktion von Ausschluß- und Herrschaftsmechanismen problematisiert.

Die grenzziehenden Zugehörigkeiten werden oftmals diskursiv hergestellt. Moebius bezieht sich auf Foucaults Prozeduren zur Kontrolle des Diskurses, die Grenzen ziehen: Es gibt zur Einhaltung der Differenz Exklusionsverfahren durch Verbote, Rituale, normative Regeln, Werte-Normengeflechte, durch Grenzziehung „über die Produktion einer hierarchischen Anordnung binärer Oppositionen“ (Moebius 2005: 192), durch Aufteilungs-, Ausschließungs-, Kontrollprinzipien (ebd.: 197), durch Unterdrückung, Einverleibung, Marginalisierung, sowie Stereotypisierung bzw. Delegitimierung (ebd.: 198f).

Die Differenzforschung konzentriert sich insbesondere auf eine Kritik an binärem, essenzialisierendem Oppositionsdenken, das vor allem westlichen Gesellschaften zugeschrieben wird: „Das als gesellschaftlich Andere gesetzte [...] ist Teil der hierarchisierten binären Oppositionspaare der westlichen Kulturtradition“ (Dietrich 2000: 11) und mit Identitätskonzepten wie dem Cartesianischen Subjekt, in Verbindung gebracht wird, dessen autonome und selbstidentische Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit mit einem wesenhaften Kern und damit zusammenhängend die scharfe Trennung von Subjekt und Objekt in Frage gestellt wird (vgl. ebd.).

Todorov stellt in *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen* eine Denkfigur vor, die auch in aktuelleren Kontexten sichtbar wird:

Die wohl folgenschwerste Annahme ist die der eigenen Superiorität, die den Anderen zum Objekt degradiert, in der Nichtakzeptanz der menschlichen Identität der Indianer als zugleich gleichartig und verschieden, die Gleichsetzung von Differenz und Inferiorität und die Absolutsetzung der eigenen Werte (Todorov 1985: 95).

Insbesondere die poststrukturalistische Theorie um Derrida, „der Differenzen als binär gesetzte Pole dekonstruiert und aufzeigt, daß Differenz tief in das identitätslogische Denken der westlichen Kulturtradition und dessen hierarchisches System eingebettet ist“ (Dietrich 2000: 12), zeigt, daß Differenzen und Strukturkategorien keine ontologischen Größen, sondern sprachlich konstruiert sind, einen von (unbewußten) Interessen und Projektionen geleiteten Konstruktcharakter haben. „Derrida entlarvt den mit der abendländischen Wissenschafts- und Kulturtradition verbundenen Totalitarismus, der auf Eindeutigkeit und Bestimmtheit drängt. Im Identitätsdiskurs macht sich das Drängen nach Bestimmtheit an der

Vereinheitlichung des Subjekts oder in der Kategorienbildung fest“ (ebd.: 24)⁸. Bhabha 1994 u.a. weisen daher auf die jeweilige Positionalität des Subjektes hin – alle Lebewesen sind durch Positionalität gekennzeichnet⁹. Der Umgang mit Differenz und Identität richtet sich demzufolge nach raum-zeitlichen Gegebenheiten des jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Kontextes, wie u.a. die Postcolonial Studies deutlich machen¹⁰, die „Identitäten und Differenzen als kontingente, also unter je bestimmten Umständen entstandene *Produkte* von Erfahrung, Verstehen und Handeln“ verstehen (Kogge 2008: 230).

Wo Differenzen demgegenüber nicht als eindeutige Zuweisungen fungieren, werden Konzepte wie Hybridität oder Transdifferenz¹¹ herangezogen.

In Anlehnung an poststrukturalistische Ansätze wird Differenz hier demnach begriffen als *Beziehung*, die *performativ*¹² hergestellt wird. Entsprechend der Kontingenzthese wird Differenz hier also verstanden als relationales Konstrukt, als Beziehungsmodus, der in Abhängigkeit tradiertter Unterscheidungsmuster und -kriterien sowie situationsabhängiger Interessen kreiert wird: diskursiv-performativ durch sprachliche Äußerungen und Handlungen.

Die Frage nach der Differenz ist immer auch mit der Frage nach Identität verknüpft: Woraus besteht der Mensch überhaupt? Aus sich selbst, in Abgrenzung zu allen anderen? Oder aus der Gemeinschaft? Ist der Mensch allein schon ein vollständiger Mensch? Ausgangspunkt ist die schon erwähnte Kritik an einem identitätslogischen Denken eines autonomen Subjekts, an der Vorstellung einer Abgegrenztheit von Subjekt und Objekt und die Erkenntnis der „historische[n] und kulturelle[n] Einzigartigkeit der Vorstellung eines psychisch abgegrenzten Selbst im modernen Westen. Das 'Ich' bekommt in der späten Renaissance in einer Art 'philosophischen Revolution' die Allmacht über das Selbst. Die Unterscheidung von Subjekt und Objekt fällt mit der Trennung von Kultur und Natur zusammen und ist so in anderen Kulturen nicht zu finden“ (Dietrich 2000: 41). Diese Arbeit geht vor diesem Hintergrund der Frage nach, wie der Diskurs zu einem spezifischen außereuropäischen Gesellschaftssystem mit der Frage nach Identität und Differenz umgeht.

8

S. dazu auch Brennan 1996: 249ff.

9

Vgl. dazu auch Erchinger 2010: 23f und Plessner 1982: 135ff.

10

S. dazu v.a. die Arbeiten von Stuart Hall.

11

Als „Momente, in denen Differenz vorübergehend instabil wird, ohne sich jedoch aufzulösen“ (Lösch 2005: S.43).

12

Dazu rechne ich auch Sprachhandlungen, schließe also sprachlich-diskursive Äußerungen mit ein (s. unten).

Da diese Arbeit Texte untersucht, die sich mit dem Manden beschäftigen, wird hier auch einer der Mande-Begriffe für Differenz mit einbezogen.

Differenz als Zwischenraum

Für 'différence' gibt es auf Bambara die Übersetzung 'ce' (Dumestre 2011: 1100), genauso auch für 'relation' (Dumestre 2011: 1163). Derselbe Begriff bezeichnet Differenz und Beziehung und bedeutet außerdem 'entre' (Dumestre 2011: 163). 'Ce' ist das, was *dazwischen* ist. 'Differenz', bzw. 'ce' bezeichnet eine Beziehung, ist ein relationaler Begriff.

Mit der Veranschaulichung durch den Begriff 'Raum' wird versucht, verschiedene Dinge zu beschreiben. Man denke z.B. an den *Third Space* Bhabhas. Es ist möglich, Beziehung als Raum zu verstehen (vgl. das Zitat zu Anfang des Kapitels¹³). Der Bambara-Begriff 'ce' wird übersetzt mit 'différence', 'relation' und 'entre' (Dumestre 2011). 'ce' bedeutet die 'Mitte' und gleichzeitig das *Dazwischen*, daher auch 'Gürtellinie', 'Zentrum', 'Mittelpunkt', aber auch die 'Hälfte', die 'Entfernung', der 'Unterschied', die 'Differenz', also die 'Beziehung': das was sich in der Mitte befindet¹⁴.

Das kann räumlich sein, also die Relation / Entfernung zwischen einem Menschen und einem Ort beispielsweise: „**Ní í ní dokotɔɔso cé mán jàn...**“¹⁵ Si tu n'habites pas loin de l'hôpital... ;“ (Dumestre 2011: 163), (wörtlich: „Wenn die Entfernung von dir und dem Krankenhaus nicht groß ist...“) oder wie in: „**à bɛ aʋ cé la: il est au milieu de vous**“ (Bailleul 2006: 65)¹⁶ mit der Bedeutung 'inmitten'. Im Zentrum sein bedeutet, in der Mitte, also zwischen den einzelnen Bestandteilen, wie auch in diesem Aphorismus: „**n'i wolola sā la, i b'a siri i cé rɔ: si tu engendres un serpent tu te l'attaches autour du corps** (prov) (si ton enfant tourne mal, il reste ton enfant)“ (Bailleul 2006: 65) (wörtlich: „Wenn du eine Schlange gebierst, wickelst du sie um deine Mitte“).

Das, was 'dazwischen ist', kann sich auf Tätigkeiten / Gegenstände beziehen („**O yɔrow dònsoya ní yàn tá cé ká jan...** La chasse dans ces endroits est très différente de celle pratiquée ici... ;“ (Dumestre 2011: 163) (wörtlich: „Die Differenz zwischen der Jagd an jenen Orten und derjenigen hier ist groß“).

Oder auf Zeiträume („**Tilew cé ká jàn nyó9ɔn ná.** Les époques sont très

¹³

S. dazu auch Kogge 2008: 221-225, 228.

¹⁴

Dumestre 2011 (Substantiv): 'taille, ceinture; distance, différence, relation; moitié, milieu, centre' (163). Bei Bailleul 2006 außerdem noch: 'intervalle' (65).

¹⁵

Texthervorhebungen aus dem Originaltext übernommen.

¹⁶

Dumestre 2011 wählt eine Schreibweise, die die Tonhöhe der Silben anzeigt („cé“), bei Bailleul 2006 wird diese nicht angezeigt („ce“).

différentes. ;“ (Dumestre 2011: 163), (wörtlich: „Die Differenz zwischen den Epochen ist groß“).

'Cɛ' kann sich dementsprechend auch auf das *Dazwischen* zweier Menschen beziehen, und zwar auf einer abstrakten Ebene, im übertragenen Sinne: „**U cɛ mán dí.** Leurs relations ne sont pas bonnes. ;“ (Dumestre 2011: 163), (bzw.: „ils ne s'entendent pas“ (Bailleul 2006: 65)) oder: „**ù cɛ ka jàn:** *ils sont très éloignés, ils sont très différents*“ (Bailleul 2006: 65), (wörtlich: „ihre Differenz ist groß“).

Außer als Substantiv erscheint 'cɛ' als Postposition mit der Bedeutung 'zwischen': Auch hier wieder im räumlichen Sinne: „**kogo bɛ ù ni n7ɔgɔn cɛ:** *il y a un mur entre eux*“ (Bailleul 2006: 65).

Auch im übertragenen Sinne findet 'cɛ' als Postposition seine Anwendung: „**Dákun wéré t'án cɛ** Il n'y a point d'autre litige entre nous“ (Dumestre 2011: 163) und genauso im Ausdruck „**ne ni Ala cɛ!** *Je le jure!*“ (Bailleul 2006: 65), (wörtlich: „Zwischen mir und Gott!“).

Auch im Zusammenhang mit etwas (auf)teilen wird der Begriff gebraucht: „**6 tɪlalen 3 cɛ 6** divisé par trois“ (Dumestre 2011: 163) und „**à tɪla ù cɛ:** *partage-le entre eux*“ (Bailleul 2006: 65).

Als Bestandteil von Komposita taucht 'cɛ' ebenfalls auf: Im räumlichen Sinne als 'die Mitte durchboren': „**cɛɓɔ, cɛci** transpercer“ (Dumestre 2011: 163) und 'sich gürten': „**cɛsiri** (taille attacher) *se ceindre, se mettre avec ardeur au travail*“ (Bailleul 2006: 69).

Darüberhinaus wird 'cɛ' hier im übertragenen Sinne gebraucht: „**cɛfɔ** (entre dire): mettre d'accord, faire dialoguer: **nùmùkɛ nàna ú cɛfɔkà**¹⁷ **kè3lɛ ban:** *le forgeron est venu les faire dialoguer et clore la querelle*“ (Bailleul 2006: 66).

'Cɛ' ist das, was dazwischen ist¹⁸, im Sinne von Mitte, bezogen auf Räume, auf Zeiten, auf Gegenstände, aber auch auf Ideen, Konzepte, und auf Menschen. Die Differenz ist als Beziehung begriffen, die Beziehung als Differenz. 'Cɛ' drückt damit die Relationalität von Differenz aus. Mit diesem Begriff wird Differenz nicht als essenzialistische Wesensbedingung festgesetzt, sondern als relationaler, in einer Begegnung entstehender Zustand. Mit dem Begriff 'cɛ' wird der Beziehungscharakter von Differenz ausgedrückt. Die Frage 'mun be horon ni jeli cɛ?' kann übersetzt werden mit 'Was ist zwischen horon und jeli?', und bedeutet

¹⁷

Eigentlich nicht in einem Wort geschrieben, sondern **cɛ fɔ kà** (persönliche Anmerkung von Brahim Camara).

¹⁸

Bei Bailleul 2006: **sira foyi tɛ an ni ù cɛ:** *nous n'avons aucune relation avec eux*: (wörtlich: Es gibt keine Beziehung zwischen uns und ihnen) (266).

daher sowohl 'Was ist der Unterschied zwischen *horon* und *jeli*?', als auch 'Was ist die Beziehung zwischen *horon* und *jeli*'. Die Konstruktion von Differenz ist zugleich die einer Beziehung. Ebenso wie Differenz konstituiert sich Identität in der Relation¹⁹. Mit der Herstellung des Zwischenraumes der Begegnung beginnt die Existenz von *horon* und von *jeli* als zwei verschiedene Identitäten, *horon* und *jeli* können nur gemeinsam in einer Beziehung existieren, mit der ein Zwischenraum konstruiert und gestaltet wird, durch den *jeli* und *horon* differenziert und zusammengehalten werden. Das Trennende ist zugleich das Verbindende. Der Zwischenraum wirkt anziehend und abstoßend zugleich und erhält dadurch seine Energie. Die Konstruktion von Differenz bedeutet die Konstruktion einer Mitte, eines Zwischenraumes. Und dieser Zwischenraum als Begegnungsraum kann verbinden, zusammenhalten oder trennen, in ihm kann eine Grenze sein oder eine Liaison. Deshalb ist durch die Differenz Nähe möglich. Daher ist die Verwendung von ein und demselben Wort für 'Differenz' und 'Beziehung' logisch: Was dazwischen ist, bringt zusammen, hält zusammen, oder differenziert.

Die Analyse dieses Zwischenraumes im narrativen Diskurs, seine Kreation und Organisation ist Gegenstand der folgenden Kapitel. Im Zwischenraum werden zwei Figuren erschaffen (wann, bei welchen Gelegenheiten, warum, zu welchem Zweck, durch wen, ...?), die bestimmte Rollenmuster verkörpern. Der Zwischenraum erschafft eine Orientierung, eine Ordnung der Welt – denn Differenzen sind auch Strukturkategorien – die in ihm verhandelt wird. Durch das Aushandeln der Beziehung wird geordnet, geregelt, festgelegt, wodurch Machtstrukturen und verschiedene Ordnungsmöglichkeiten entstehen. Diese Ordnung kann streng und eindeutig sein, oder auch flexibel. Die Ordnung wird nicht einmalig mit ewiger und allumfassender Gültigkeit festgelegt, sondern ist wandelbar. Gegen sie kann verstoßen werden, offener Widerstand und Subversion können sie wieder in Frage stellen und umändern.

Hier wird auch verhandelt, wie sich die Figuren positionieren: ob als *horon* – *namakala* oder als *jatigi*²⁰ – *jeli* oder als *horon* – *horon*, etc. Somit ist durch die Gestaltung der *Relation* die Entstehung verschiedener Identitätsmuster möglich. Dies hängt auch mit der Existenz paralleler Zwischenräume zusammen, die miteinander sich teils überschneidend in Dialog

19

Das Sein kommt mit der Differenz zustande. Das Aufeinandertreffen selbst ist ein konstruktiver Prozess. Die Begegnung ist bereits Teil der Verhandlung.

20

Dienstherr, Gastgeber des *jeli*.

treten. Die Differenz von *horon* und *jeli* erscheint hier als eine neben vielen. Insbesondere die Differenz von *horon* und *jon* sowie die Gender-Differenz sind dabei ein wichtiger Bezugsrahmen.

Die Analyse fragt danach, wie die Aufstellung der Ordnung vor sich geht. Wie wird verhandelt? Zielt die Ordnung immer auf Eindeutigkeit? Ist es eine totalitäre Ordnung mit einer Vereinheitlichung des Subjekts und klaren Kategorien? Begreifen sich *horon* und *jeli* als streng voneinander getrennte Einheiten, oder macht der Zwischenraum auch gemeinsame Identitätsbestandteile möglich?

Anknüpfend an koloniale Beschreibungen der Gesellschaft, die sich auf europäische epistemologische Konzepte stützen (vgl. Kapitel II), wird Identität in Bezug auf *jeli* und *horon* oftmals als individuelles Phänomen gedeutet. Es wird dort davon ausgegangen, daß das Ich aus einer Einzelperson konstituiert werde, also die Identität des *jeli* erschöpfe sich demnach in der Einzelperson des *jeli*, auch wenn sie erst im Zusammenspiel / der Verhandlung mit dem *horon* entsteht und umgekehrt. Demgegenüber steht allerdings ein Identitätskonzept, das im Manden eher greift und welches das Ich nicht auf die eigene Einzelperson, auf einen isolierten Körper und Geist, reduziert, sondern diesen als Teil eines auch andere Subjekte umfassenden Ichs begreift. Das Ich ist (auch) der Andere. Dieses Ich erstreckt sich über Raum und Zeit. Hierin eingeschlossen können zum Beispiel Familienmitglieder sein. In ihm verbinden sich körperlich bereits abwesende Gestalten wie die Vorfahren. Bei der Analyse der Differenz von *horon* und *jeli* muß eine solche Identitätskonzeption berücksichtigt werden.

Der in den literarischen Texten hergestellte Zwischenraum ergibt sich aus verschiedenen Verhandlungspunkten seiner Ordnung, die jeweils analysiert werden: Es wird nach den Leitdifferenzen im jeweiligen Text gefragt, nach dem Verhältnis zwischen der Differenz von *horon* und *jamakalaw* und anderen Differenzen, nach den Zuschreibungen, Rollenverteilungen, Distinktionsmerkmalen, Stereotypen, Identitätsmustern, die mit der Differenzsetzung verbunden sind, nach ihren Machtstrukturen und Hierarchiebildungen, den Interaktionsformen und der Beweglichkeit bzw. Starrheit der verhandelten Ordnung.

Diese abstrakten Konstituierungselemente können konkretisiert werden, indem ausgehend von den Zuschreibungen zunächst die die Differenz begründende Arbeitsteilung konkret beschrieben wird, und zwar unter Berücksichtigung der Frage nach den sich daraus ergebenden Interaktionsformen und in Bezug auf wechselseitiges Wertung, der Kenntnis und

Entfernung²¹, nach dem Verhältnis zu anderen Differenzen, nach eventuellem Widerstand oder Subversion, und schließlich ihrer Entwicklung / eventuellen Veränderung. In den Zusammenhang mit der Arbeitsteilung wird auch das Distinktionsmerkmal von Schenken und Erbeten (*nili* und *delili*) gestellt.

Mit diesen Konkretisierungen des Ordnungsprozesses der Differenz gehen spezifische Verhandlungspunkte einher, die die Beziehung am Leben erhalten. Von zentraler Bedeutung ist *kuma*, das Wort. Hier wird sowohl das Recht / die Pflicht zum Sprechen (→ Redefreiheit, Wortergreifung) diskutiert und angewendet, als auch das Mittel der Panegyrik und das Renommee, welches in Abhängigkeit von Handlungen, Abstammung und Charakter (→ Ethos) gebildet wird.

Hierarchie- und Machtstrukturen ergeben sich aus der Arbeitsteilung, dem Umgang mit *kuma* und dem Verhältnis von *nili* und *delili*.

Diskursanalyse

„La plus grande partie du patrimoine culturel du Mali est fondée sur la puissance et la beauté de la Parole“ (Bâ 1984: 7) schreibt Amadou Hampâté Bâ im Vorwort der Ausgabe der Zeitschrift *Notre Librairie* über Literatur in Mali, indem er auf den Topos der Geschaffenheit der Welt durch das Wort zurückgreift. Eine Diskursanalyse als Annäherung an ein Differenz-Phänomen im Manden-Kontext bietet sich somit schon deshalb an, weil sprachliche Äußerungen in diesem Kontext als höchst wirklichkeitswirksam begriffen werden und sich damit mit den angenommenen Voraussetzungen, auf die sich eine Diskursanalyse stützt, deckt.

Da es sich um die Analyse eines umfassenden Textkorpus' handelt, dessen Texte die Thematik der Differenz von *horon* und *jeli* auf unterschiedliche Weise bearbeiten und sich in einem intertextuellen Netzwerk untereinander und mit Äußerungen außerhalb befinden, wird der Differenz im ausgewählten Textkorpus mithilfe einer literaturwissenschaftlichen Diskursanalyse begegnet.

Die Texte befinden sich in einem Netzwerk von Äußerungen, die in komplexer Weise Gesetzmäßigkeiten folgen. Diskurstheorie nach Foucault ermöglicht es, sich diesem Komplex analytisch anzunähern. Da es bei Foucault keine einheitliche Verwendung des Begriffes gibt, läßt sich sein Werk als „Werkzeugkiste“ verstehen, aus der man sich an passenden

21

In der Analyse geht es zum einen um den Vorgang der Kreation der Differenz, zum anderen um die Formen des Umgangs mit der hergestellten Differenz. Dafür hält u.a. Todorov 1985 einige Leitlinien bereit. Er nennt drei Ebenen, auf denen die Begegnung mit dem anderen konstituiert wird: die axiologische Ebene (Werturteil), die praxeologische Ebene (Entfernung), die epistemologische Ebene (Kenntnis) (221).

Analysemitteln bedienen kann (Kleiner 2001: 22). Zunächst gebe ich daher eine für diese Arbeit relevante Begriffsbestimmung von Diskurs und dessen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, woraufhin die darauf aufbauende Methode beschrieben wird.

„Diskurse als strukturierte Menge von Aussagen sowie deren Regeln und Bedingungen“ (Sexl 2004: 262) bzw. als „institutionalisierte Aussageformen spezialisierten Wissens, Rede- und Schweigeordnungen, wie sie [...] produziert und eingeübt werden, um so eine 'Ordnung der Dinge' nach Oppositionen wie wahr/falsch, normal/pathologisch, vernünftig/wahnsinnig, männl./weibl. usw. durchzusetzen“ (Schweikle 1990: 103) kreieren die Welt:

Diskurstheorie geht in Anlehnung an poststrukturalistische Ansätze davon aus, daß die erlebte Wirklichkeit abhängig ist von Sprache, durch die sie hervorgebracht wird²²: „le réel se constitue à partir de la langue“ (Gehrmann / Gronemann 2006: 13). In diesem Verständnis sind es eben die Diskurse, die diese Wirklichkeit herstellen, sie sind also etwas ‚Machendes‘ (Vgl. Schmid 2010: 254) und gekennzeichnet durch ihre (Wahrheits-)Wirkung²³. „Diskurse konstituieren Weltordnungen mit hoher Relevanz für die soziale Struktur“ (Schmid 2010: 247), sind daher maßgeblich an der Konstruktion gesellschaftlicher Differenzen beteiligt und erschaffen daher auch solche gesellschaftlichen Ordnungen wie die von jeliya und horonya. Sie sind „'Substrat' gesellschaftlicher Prozesse, als in sich heterogene Produktions- und Konstitutionsbedingungen einer – gesellschaftlichen – Wirklichkeit“ (Bublitz 2003: 9).

Die Macht der Diskurse liegt in ihren Ordnungssystemen, ihren Ausschlussverfahren nach außen und Kontrollmechanismen, die ihn intern regulieren (vgl. Winko 2005: 468), da sich Diskurse innerhalb von Regelwerken gestalten. Es gibt also ein „Gesetz dessen, was gesagt werden kann“, was die „Aussagbarkeit“ bestimmt (Foucault 1981: 187f). Foucault bezeichnet diese als „Archiv“. Dieses ist „historisch variabel [...] Dasjenige « kognitive Ordnungsschema », mit dem in einer Epoche Alltagswissen und wissenschaftliches Wissen organisiert werden, bezeichnet Foucault als deren « Episteme »“(Winko 2005: 468)²⁴.

Die Aufgabe der Diskursanalyse ist es, diese Regeln zu erkennen, was Foucault als „Archäologie“ bezeichnet.

22

Vgl. dazu Winko 2005: 466f, Schmid 2010: 249, Bublitz 2003: 13f.

23

Vgl. Sexl 2004: 262 Foucault 1981: 74, Bublitz 2003: 16.

24

Vgl. dazu Foucault 1971: 46-66.

Um Diskurse zu analysieren, sind also sowohl Aussagen als auch ihre Formationen und Bedingungen zu untersuchen – also die impliziten und expliziten Regeln, die zu einem gegebenen Zeitpunkt Diskurse strukturieren [...Sie] legen fest, welche Gegenstände [...] mit welchen Begriffen und in welchem Modus [...] welche theoretischen Annahmen dabei vorausgesetzt werden, wer redet oder reden darf (Winko 2005: 468).

„Ablesen lassen sich die genannten Ordnungsprinzipien bzw. Regeln an den innerhalb eines Diskurses real getätigten Aussagen“, die zu sammeln, zu vergleichen, miteinander in Verbindung zu setzen und zu zählen sind (Sexl 2004: 261). Die Diskursanalyse „untersucht die argumentative Organisation von Texten“ (Schmid 2010: 247). „Leitideen, Ideale und Kernbegriffe werden in der Diskursanalyse isoliert und auf ihre Relevanz für eine bestimmte intellektuelle Kultur hin befragt [...es folgt eine] Benennung der wichtigsten Deutungskategorien und Denkstrukturen“ (ebd.). Die Denkfiguren und Ideale, die sich hinsichtlich der Konstitution von *horon* und *jeli* im literarischen Diskurs manifestieren, werden dadurch in der Analyse sichtbar gemacht.

Literaturwissenschaftliche Diskursanalyse „geht davon aus, daß eine bestimmte Wissensordnung sich in Texten aller Gattungen, also auch literarischen Texten, niederschlägt“ (Schmid 2010: 248).

In Foucaults Werken wird Literatur anfangs dargestellt als „dem dominierenden Machtmechanismus nicht unterworfen [...die Texte] stellen Muster und Schemata der Wahrnehmung und Erkenntnis von Wirklichkeit in Frage, die in der Wissenschaft wie im Alltag als normal gelten, und gehen über sie hinaus“ (Winko 2005: 469). Foucault bezieht sich hier allerdings vor allem auf surrealistische Texte. Später wertet er Literatur anders: als Bestandteil von Herrschaftsdiskursen und in ihrer Funktion, Macht auszuüben (vgl. Sexl 2004: 264f). Somit steht Literatur in einem komplexen Verhältnis zu Diskursen. Literarische Texte können einen Gegendiskurs bilden, „Ausprägungen eines bestimmten Diskurses“ sein (Schmid 2010: 247), oder einen „Spezialdiskurs“ (Nünning 2004: 119) konstituieren, darüberhinaus kreuzen sich in einem einzelnen Text auch oftmals verschiedene Diskurse (Schmid 2010: 254). Fohrmann / Mueller sprechen daher von der „Pluralität eines Textes [...] der stets aus Aussagen verschiedener Diskurse besteht und allein in seiner Existenz schon auf *Intertextualität* bzw. auf *Interdiskursivität* verweist“ (Fohrmann / Müller 1988: 16). So sind literarische Texte „Ort der Inszenierung bzw. Dekonstruktion von Diskursen“ (Schweikle 1990: 103), „Knotenpunkte im Netzwerk verschiedener Diskurse“ (Sexl 2004: 265) bzw. 'Treffpunkt der Diskurse', Literatur „kann dabei die kollektiv parat gehaltenen diskursiven Positionen sowohl verstärken wie ambivalent auflösen oder kulturrevolutionär subvertieren“ (Nünning 2004: 119). Die Diskursanalyse fragt folglich danach, „welche Diskurse in einem Werk thematisiert und *wie* sie zur Sprache kommen, also reproduziert, kritisiert, unterlaufen etc. werden“ (Sexl 2004: 266). Wie generiert Literatur Diskurse? Oder

wie nimmt Literatur (außerliterarische) Diskurse auf und verarbeitet sie weiter?

Auch die hier untersuchten Texte befinden sich in einem Netzwerk von Diskursen, in dem sie sich unterschiedlich positionieren. Die narrativen Äußerungen über jeli/ horon sind Bestandteil der Äußerungen, die die Welt konstituieren. Das 'Wissen' über die Beziehung von jeli und horon steckt auch in narrativen Texten.

Diese narrative Rede über jeli und horon gehorcht bestimmten Regeln, die sich auch in nicht-literarischen Äußerungen wiederfinden, andererseits stehen einige von ihnen auch im Gegensatz zu geltenden Ordnungsschemata und hängen in einem komplexen intertextuellen System von Verweisen miteinander zusammen. Sie stellen ein Textkorpus dar, das einfache bzw. vereinfachende Darstellungsformen der Differenz verkompliziert und damit 'realistischer' differenziert. Die spezifischen Bedingungen und Kontexte der Produktion der literarischen Texte spielen dabei eine entscheidende Rolle für die Ausgestaltung des jeweiligen Diskurses.

Welche Art von Wissen wird in den narrativen Texten vermittelt? Welche Art von Wirklichkeit wird in den Texten konstituiert? Welcher Art ist die Beziehung, die dargestellte Ordnung der sozialen Struktur? Um diese Fragen zu beantworten und die Besonderheit der narrativen Bearbeitung der Differenz von horon und jeli herausarbeiten zu können, wird das Textkorpus in Bezug gesetzt zu anderen Äußerungen: Das Kapitel zu Beginn stellt die wirkmächtigsten Äußerungen aus der Wissenschaft und solche aus dem gesellschaftlichen Diskurs, der Alltagskommunikation vor. So lassen sich die untersuchten narrativen Texte im Netzwerk der Äußerungen verorten.

Dann läßt sich nämlich auch fragen: Welche Diskurse werden in den narrativen Texten – explizit und implizit – thematisiert und wie? Die Spannbreite reicht vom Gegendiskurs (Schlagwörter sind hier Dekonstruktion, Subversion, unterlaufen, auflösen), über die Inszenierung und Ausprägung (Verstärkung, Reproduktion, Zitat) bis zur Herstellung eines eigenen Diskurses. Im einzelnen Text besteht dabei oftmals eine Gleichzeitigkeit verschiedener Diskurse, die aber jeweils unterschiedlich behandelt werden (→ Kreuzungspunkt, Pluralität eines Textes). Er ist somit sowohl mehr als auch weniger eines Diskurses.

Verschiedene Arten und Weisen, über die Differenz von horon und jeli zu sprechen und sie damit herzustellen, manifestieren sich im literarischen Diskurs, darunter zum Beispiel eine koloniale, eine traditionalistische, eine sozialkritische und eine exaltierende Redeweise. Diese Redeweisen sind jeweils an bestimmte Genres und Wirkungsabsichten gebunden. In einem bestimmten narrativen Rahmen wird auf bestimmte Art und Weise über jeli / horon geredet.

Die Texte stellen die Beziehung aus unterschiedlichen Perspektiven dar (wie z.B. von 'außen' oder von 'innen') und sind jeweils verbunden mit bestimmten (Be-)Wertungen und Vorstellungen von Differenz.

Welche Schlüsseltexte mit diskursiver Kraft gibt es dabei, also solche, die es vermögen, Äußerungen durchzusetzen und zum Standard werden zu lassen? Welche überzeugen also und mit welchen rhetorischen Strategien innerhalb des Textes und unter welchen äußeren Rahmenbedingungen? Und welche kontestieren die dominanten Regeln des Diskurses, indem sie 'anders' sprechen und dabei selbst neue Regeln aufstellen? Die genannten Regelwerke hängen bei den untersuchten Texten eng zusammen mit den jeweiligen Gattungsbestimmungen, dem Kontext und den Wirkungsintentionen.

Der Vergleich der Einzeltexte läßt die Gesetzmäßigkeiten der gemachten Äußerungen erkennen. Es

erhebt sich ihre Ordnungsstruktur und ihre [...] Kraft aus ihnen immanente Regeln, die auf Regelhaftigkeit ihrer Elemente, den Aussagen beruhen. Die Regeln von Diskursen ergeben sich aus dem Zusammenhang verstreuter Aussagen, deren Ähnlichkeiten, Differenzen, und Verschiebungen untersucht werden und deren Wiederholbarkeit beschrieben wird. Sie variieren je nach Ort und Zeit ihres Auftretens“ (Bublitz 2003: 6f).

Es kristallisieren sich bei der Analyse Leitideen heraus, Isotopien, um die die Differenz von *horon* und *jeli* kreist. Im Kondensieren der Gemeinsamkeiten komme ich im Anschluß an die Analyse der einzelnen Texte zu übergeordneten Elementen der Beziehung, zu den bestimmenden *Topoi*, bzw. das Zusammentragen der verschiedenen Aussagen führt zu einem Bild von verschiedenen Kernelementen der Beziehung, zu einer Reihe von wiederkehrenden Faktoren, die für die Beziehung bestimmend sind, wie das Wort selbst, die Gabe, das Prinzip der Scham.

Die eine Ebene meiner 'Archäologie' zielt also auf das Verhältnis der narrativen Texte zum Diskurs, zwei weitere Ebenen untersuchen sowohl den Einzeltext, als auch das Verhältnis der Texte untereinander (→ Intertextualität).

Narrative Verfahren und Mittel der diskursiven Konstruktion von Differenz

Was ist das Besondere an dem *Narrativ* von Differenz? Die in diesem Rahmen analysierte Differenz wird durch und in narrative(n) Texte(n) hergestellt und verwaltet. Die Analyse konzentriert sich daher auf die spezifischen narrativen und rhetorischen Verfahren der Gestaltung des Zwischenraumes und seines Ordnungsprozesses, um zu zeigen, mit welchen spezifischen Mitteln diskursive Einheiten in Form unterschiedlicher Textsorten funktionieren. Dabei wird bei den entsprechenden Texten versucht, entscheidende Aspekte für die Analyse oral tradierten Texte, die aber auch in literalen Texten als Metaebene neu verhandelt werden, zu berücksichtigen, und zwar mit Rückgriff auf Barber 2012, die folgende Gesichtspunkte

benennt:

- internal relations of textual elements within the text (i.e. the genre conventions)
- the text's relations to other texts (i.e. The relationship to a tradition)
- the composer's relation to the content, medium and audience
- the relations of the text to 'non-literary events' outside the text (Barber 2012: 111).

Als bestimmend zeigen sich bei allen Texten nicht nur die stilistische und formale Gestaltung, sondern die verschiedenen diegetischen Ebenen, die den Text als komplexes Gebilde konstituieren (Äußerungsebenen des Autors, des Erzählers und der Figuren) und im Zusammenhang damit der Umgang mit Stimme und Fokalisierung²⁵. Wer spricht wie? Welchen Status hat eine Figur auf der Ebene des Erzählens und des Erzählten? Welchen Einfluß hat die Gestaltung der Erzählstimme in der Diegese (homo-, hetero-, auto-, intradiegetisch), der Erzählsituation (auktorial, personal, Ich-Erzähler) und der Fokalisierung (Perspektive) auf die narrative Ausformung der Differenz? Die Frage, ob zum Beispiel der Erzähler Teil der von ihm erzählten Welt ist, der über ein begrenztes Wissen über die in ihr stattfindenden Vorgänge hat, oder es sich um einen allwissenden und allmächtigen außenstehenden Konstrukteur eben dieser Welt handelt, hat entscheidenden Einfluß auf die Darstellung der Figuren und damit auf ihre Beziehungen, genauso wie zum Beispiel die Frage, ob er sich als eher objektiv neutraler und distanzierter Berichterstatter inszeniert, oder als kommentierender, bewertender, emotional beteiligter Erzähler. Schreibt sich die Erzählinstanz dementsprechend Funktionen zu wie Vermittlung der erzählten Welt und deren Konstituierung, ihre Eigencharakterisierung, die Sympatielenkung der auftretenden Figuren, werden Normen und ein bestimmtes Weltbild vermittelt, was für einen Sinn versucht sie dem Text zu geben, und welche Wirkungsabsichten hinsichtlich der Rezipienten lassen sich daraus ablesen? Welche Sprechakte – besonders bedeutsam wird hier der perlokutionäre, das heißt der auf Wirkung bedachte Akt – werden mit der Performance des Textes ausgeführt und in diesem Zusammenhang, welche rhetorischen Wirkungsfunktionen wie *docere* (erklären, lehren), *delectare* (unterhalten) und *movere* (bewegen, erregen) verfolgt er? Insbesondere Aspekte der epideiktischen Rhetorik, das heißt, der Lob (oder Tadel-)rede, in der es um Ehre und Unehre geht (vgl. Andersen 2001: 35), kommen im Diskurs zu *hōron* und *jeli* zum Tragen.

25

Es ist immer sehr genau zu unterscheiden, von welcher Ebene man gerade spricht. Der *jeli* ist als Handhaber des Wortes und Performer zentraler literarischer Texte nicht nur literarische Figur innerhalb der Texte, sondern auch deren Urheber. In zahlreichen wissenschaftlichen Texten läßt sich das Phänomen beobachten, daß mitnichten zwischen den Ebenen von außertextlichem Performer, Erzählstimme und gar literarischer Figur innerhalb des Textes unterschieden wird, also zwischen literarischer Ebene zum Beispiel im Epos und gesellschaftlich-historischer Ebene, indem zum Beispiel der Schriftsteller Niane auf eine Stufe mit der literarischen Figur Balla Fasseke gestellt wird. Dies geschieht z.B. bei Ndiaye 2001: 61 Fußnote; Levzion / Hopkins 1981: 412, Note 46, Onley 1975: 16f, Dieng 2008: 29-33, uva. Vgl. dazu Thiers-Thiam 2004: 7f, 37- 39, 42.

Die griechische Rhetorik, in einem in hohem Maße von Oralität geprägten Kontext entwickelt, bezieht sich auf die orale Performance eines Redners. Die Relevanz aus der griechisch/römischen Antike überlieferter rhetorischer Aspekte für die Analyse vor allem der von den jeliw tradierten oralen Texte hängt zusammen mit ihrer Performativität.

Performance als Text und Text als Performance

Aufgrund der Verbundenheit einiger Texte mit dem System der Oralität, also ihres Performance-Charakters, kann sich Diskursanalyse nicht nur ausschließlich auf sprachliche Äußerungen beziehen, sondern muß außersprachliche Äußerungen mit einbeziehen. Mündliche Literatur realisiert sich immer in einem spezifischen Kontext aus einem bestimmten Grund, für einen bestimmten Zweck, an jemand konkreten gerichtet an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, ist also kontextabhängig²⁶ und wird durch das Medium des Performers körperlich mit Stimme, Mimik, Gestik, auch Kleidung, transportiert. Außerdem bedeutet Oralität weiter gefaßt ein System von Verhaltensweisen, Handlungen, die das System Oralität ausmachen (vgl. Keita 1995) und die streng genommen nicht direkt textlich sind, den Text aber mitbestimmen. Eine solche Diskursanalyse schließt also die Performance-Aspekte, nicht nur die Sprachhandlungen, Sprechakte, sondern auch performative Handlungen mit ein. Dementsprechend wird hier Sprache als Handlung begriffen und Handlung als Sprache, was auch dem Manden-Verständnis nahe kommt, wie die Analysekapitel aufzeigen. In diesem Kontext wird der Text als Performance begriffen, als eine Performance, mit der sich der Autor, die Autorin positioniert, genau wie die Performance oraler Literatur als Äußerung verstanden wird, mithilfe derer sich der / die Äußernde positioniert. In beiden Fällen werden damit selbstredend auch andere positioniert, beides dient also der Selbst- als auch Fremdpositionierung und -inszenierung. Die Differenz von *horon* und *jeli* wird von diesem Sprachhandeln und Handlungssprechen hergestellt und gestaltet.

II Positionen zu *horonya* und *ɲamakalaya* (jeliya)

In diesem Kapitel geht es dem diskursanalytischen Ansatz entsprechend darum, herauszufinden, was über *ɲamakala* bzw. *jeli* und *horon* gesagt wird (außerhalb literarischer Diskurse), um annäherungsweise die Komplexität der kursierenden Äußerungen zu verdeutlichen, die verständlich macht, warum es *ɲamakala* und *horon* bislang gelungen ist, sich einer zufriedenstellenden Definition zu entziehen.

²⁶

Über den sozialen, linguistischen und literarischen Hintergrund, Kontext, in den diese Äußerungen eingebettet sind s. Finnegan 1970: 48-80.

Äußerungen zu *namakala* und *horon* finden sich an unterschiedlichen Orten. Dieses Kapitel bewegt sich von der Ebene der Soziologie hin zur Ebene der Linguistik, bzw. von der Gesellschaft hin zur Sprache. Das heißt, es werden zunächst die wichtigsten Äußerungen aus der Fachliteratur und aus eigenen Interviews vorgestellt, auf einer nächsten Stufe die wichtigsten Theorien zur Etymologie der Begriffe und als drittes Übersetzungen und Definitionen der Begriffe aus verschiedenen Wörterbüchern. Während den einschlägigen wissenschaftlichen Diskurs vor allem Beobachtungen der 'Realität' ausmachen, gehe ich von der Sprache aus und nähere mich dem Phänomen konsequenterweise zunächst mit der Basis der Begriffserklärungen in Wörterbüchern, gleichsam dem Nukleus des Diskurses, um von dort aus in den folgenden Kapiteln einen Schritt weiter zu narrativen Äußerungen literarischer Texte zu gehen.

Wissenschaftliche Äußerungen

Die AutorInnen definieren *horon* und *namakala* meist als zwei verschiedene gesellschaftliche Gruppen in verschiedenen Ländern Westafrikas. Das ist bereits problematisch, wie spätestens im Abschnitt mit den Äußerungen der Wörterbücher deutlich werden wird²⁷. Auch zeigen sich verschiedene Widersprüche. Mal werden beispielsweise die *namakalaw* zu den *horonw* gezählt, mal zu den *jonw*, mal als eigene Gruppe dargestellt.

Meistens werden drei verschiedene Berufsgruppen zu *namakala* gezählt (Barden, Lederarbeiter und Schmiede), je nach Gruppe ist es jedoch sehr unterschiedlich, wer dazu gezählt wird und wer nicht (vgl. Tamari 1991: 224f). Die AutorInnen, die sich differenziert mit den Fragen auseinandersetzen, zeigen, daß die Hierarchien und Beziehungen zum Teil wandelbar und verhandelbar sind, komplex, abhängig von Ort und Zeit, Umständen, Personen, deren Interessen und Einfallsreichtum etc. (vgl. z.B. Diawara 1990) und daß es sich bei manchen Äußerungen um Gemeinplätze handelt, um stereotypisierte Äußerungen, die von tatsächlichen Meinungen oder Handlungsmotivationen zu unterscheiden sind. Hier klingt zumindest schon mal ansatzweise der komplexe Zusammenhang an, das Spiel zwischen Äußerungen, Gedanken, Handlungen in Bezug auf die Beziehungen zwischen *horon* und *namakala*, daß nämlich diese Beziehungen auf verschiedenen Ebenen stattfinden, nämlich den eben genannten und daß sie auf diesen verschiedenen Ebenen unterschiedlich sein können und auch innerhalb einer Ebene unterschiedlich (z.B. Äußerungen: je nachdem wer wann zu wem

27

Die Erklärung der Struktur der westafrikanischen Gesellschaften erfolgt meistens über die Dreiteilung in *horon*, *jon* und *namakala* und nicht über andere Prinzipien wie beispielsweise *badenya* und *fadenya*, die Altersklassen, die 'Scherzverwandtschaften' oder die ökonomische Situation. Die Differenz zwischen *horon*, *jon* und *namakala* wird als die wirkmächtigste angesehen.

spricht) und verschiedenen Interessen dienen.

Horon und *namakala* erhalten also eine ganze Reihe von Bedeutungen und Attributen, die verschieden bis gegensätzlich sind. Der wissenschaftliche Diskurs beschäftigt sich mit der Differenz in verschiedenen Regionen, dabei wird jedoch oftmals nicht hinsichtlich regionalen Unterschieden differenziert. Es gibt meines Wissens nach keine ausführliche vergleichende Studie, in der zum Beispiel Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Phänomen in einer Wolof-sprachigen und einer Mande-sprachigen Gesellschaft herausgearbeitet würden. Ein solcher Vergleich würde zu einer differenzierteren Sichtweise beitragen. Der hier gewählte Ansatz, sich vor allem auf den Mande-Kulturraum zu konzentrieren, macht bereits deutlich, daß es bereits auf der Ebene literarischer Texte große Unterschiede gibt zum Beispiel zum Wolof-geprägten Kontext²⁸.

Horon und *namakala* werden meistens als Mitglieder zweier verschiedener gesellschaftlicher Gruppen in verschiedenen Ländern Westafrikas beschrieben: als die Freien, bzw. Noblen, und die Ausführenden spezifischer professioneller Tätigkeiten. Dabei werden die *namakalaw* nochmals in verschiedene Untergruppen aufgeteilt, von denen neben den Schmieden und Lederarbeitern eine die jeliw darstellen, auf denen das Hauptinteresse dieser Arbeit liegt²⁹. Daher werden im ethnologischen Diskurs meist 'horon' 'jeli' gegenübergestellt, was in zweifacher Hinsicht problematisch ist, wie unten erläutert wird.

Der wissenschaftliche Diskurs über jeli und horon befaßt sich vor allem mit den jeliw und nur in sehr geringem Maße mit den horonw. Dabei ist man zu Anfang und noch lange Zeit negativ eingestellt gegenüber den jeliw – zunächst schreibt man noch während der Kolonialzeit darüber und die verbreiteten Ansichten werden auch später noch übernommen – bevor ein differenzierteres Bild gezeichnet wird³⁰.

Die *namakalaw* werden oft als Kaste mit endogamen Mitgliedern bezeichnet, deren Zugehörigkeit einen sozialen Status mit sich bringe, mit dem bestimmt Attribute verbunden seien (vgl. z.B. Bérédogo, Bréhima 2002). Tamari 1995 merkt dazu an: „the number and attributions of castes vary considerably among different languages, dialects, and even speech

28

Vgl. dazu z.B. Panzacchi 2000, die sich vor allem mit literarischen Texten im Kontext des heutigen Senegals auseinandersetzt.

29

Die Begriffe 'horon' und 'jeli' schließen jeweils männliche und weibliche horonw bzw. jeliw mit ein. Im Bambara wird differenziert durch die Bildung von Komposita: 'horonmuso', wörtl. 'edle Frau' bzw. 'horonke', Edelmann, und 'jelike': männlicher jeli bzw. 'jelimuso': weiblicher jeli. Diese Begriffe werden im Folgenden benutzt, wenn es sich um genderspezifische Zuschreibungen etc. handelt, ansonsten wird übergreifend von 'horon' und 'jeli' gesprochen.

30

Übersichten über den wissenschaftlichen Diskurs über die jeliw findet man beispielsweise in Conrad / Frank 1995, Thiers-Thiam 2004, Roth 2008.

groups – corresponding to different ethnic groups, populations, and localities. [...] castes were dynamic entities“ über Zeit und Raum (Tamari in Conrad / Frank 1995: 78f).

Die Entwicklung des Diskurses

Der Beginn des ethnologischen Diskurses kann im 19. Jahrhundert bei französischen Kolonialbeamten positioniert werden³¹. Dem französischen Kolonialdiskurs liegen spezifische epistemologische Annahmen zu Grunde, aus denen sich normative soziologische Vorstellungen ableiten, wie van Hoven 1990 zeigt. Dies hat einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Wahrnehmung, Bewertung und Beschreibung der vorgefundenen gesellschaftlichen Strukturen und damit auch von *horon* und *jeli*. Im historischen Kontext der französischen Revolution und den intellektuellen Strömungen von Aufklärung, Humanismus und Universalismus und der Ablehnung feudaler und kommunitaristischer Strukturen wird Individualismus zum dominierenden Wert, der auf die Beschreibung und Bewertung westafrikanischer Gesellschaft übertragen wird: Das Individuum wird als *Représentant* einer Gesellschaft verstanden³². Entsprechend anthropologischer Grundannahmen des 19. Jahrhunderts wird die Gesellschaft begriffen als eine Gesamtheit von *Individuen* (nicht von Familien, Gemeinschaften o.ä.) (van Hoven 1990: 180). Hier wird schon deutlich, daß dieses Verständnis von menschlicher Identität als individuelle Entität als Ausgangsthese nur entsprechende Ergebnisse in der ethnologischen Forschung zuläßt. Die Identität erschöpft sich im Individuum. Daraus folgt konsequenterweise eine Darstellung, die *horon* und *jeli* ebenfalls als einzelne, autonome Individuen konstruiert, eine problematische Sichtweise, wie die Arbeit in den folgenden Kapiteln zeigt.

Zudem steht der Gedanke des Individualismus im Zusammenhang mit der Forderung nach Gleichheit und damit einer Ablehnung feudaler, aristokratischer Strukturen, das heißt, vererbter Ungleichheit („inherited inequality“ (ebd.)). Hierarchische Strukturen werden demnach als einem vergangenen, überkommenen Gesellschaftssystem zugehörig begriffen und als solche abgelehnt. Gerade solche Strukturen werden aber in Westafrika 'gefunden' und dienen als Legitimationsquelle für den Prozess der Kolonialisierung, im Zuge derer mithilfe

31

Schriftliche Zeugnisse über die *jeliw* reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück, diese konzentrieren sich aber vor allem auf Beobachtungen in den Küstengebieten Westafrikas und nicht auf das Manden-Gebiet und gehören außerdem eher zum Genre der Reiseliteratur. Die Kolonialverwalter haben eine weniger feindliche Einstellung den *jeliw* gegenüber als ihre europäischen Vorgänger, was Roth in Verbindung bringt mit der Tatsache, daß die Herrschaft hergestellt ist und die französische Dominanz nicht mehr erworben werden muß und die *jeliw* keine große politische Bedrohung mehr darstellen (im Gegensatz zu bei Mage und Béranger-Féraud) (Roth 2008: 34). Die Kolonialarchive jedoch zeigen die politische Einmischung der *jeliw* und ihren Einfluß auf lokale Herrscher (ebd.).

32

Deswegen „*the Bambara*“, „*the Fulbe*“ als *pars pro toto* der Ethnie.

von Frankreich als dominierender Macht in einem Assimilations- und Transformationsprozess als universell gültig begriffene westliche Zivilisationsformen in die 'retardierte' afrikanische Gesellschaft – die Forscher beschreiben die Gesellschaft als in hierarchische Kasten aufgeteilt und, von tyrannischen Herrschern regiert, der Sklaverei verhaftet – eingeführt werden sollen.

An die Analyse van Hovens anknüpfend, wird erkennbar, wie die aufgestellte Differenz von *horon* und *jeli* gleich zweifach der kolonialen Ideologie dient: Als dominantes Strukturelement der Gesellschaft beschrieben, wird sie zum Symptom für den Stand auf einer niedrigeren Stufe menschlicher Evolution, die noch gekennzeichnet sei von erbbarem Status anstatt von individuell Erworbenem *und* als Koppelung von Tyrann und dessen lobhudelem Schmeichler zeigt sie die Notwendigkeit für einen Wechsel der Machtverhältnisse, selbstredend von Frankreich angeleitet.

Mit Delafosse, Monteil und Labouret bildet sich hier eine Grundlage des ethnologischen Diskurses, in dem politische Zielsetzungen mit wissenschaftlicher Forschung verknüpft sind. Die Kolonialbeamten widmen sich neben ihrer eigentlichen Arbeit der Erforschung der lokalen Gesellschaft und ihrer Geschichte und stellen die Ergebnisse mit der Weitergabe an Nachwuchskräfte und der Veröffentlichung zahlreicher Schriften dem Kolonialapparat zur Verfügung. Sie haben einen nicht geringen Einfluß auf eine ganze Generation von Ethnologen und damit auf die Gestaltung des ethnologischen Diskurses.

Es ist allerdings zu beachten, daß Autoren wie Delafosse durchaus schreiben, die Gesellschaft reduziere sich erstens nicht nur auf die Unterscheidung zwischen *horon*, *jon* und *namakala*, sondern daß auch ökonomische Unterschiede für sie in hohem Maße bestimmend seien, und daß zweitens die Grenzen zwischen den Zugehörigkeiten gar nicht so starr seien (vgl. Delafosse 1912: 114f). Er erkennt hier Parallelen zur Funktionsweise europäischer Gesellschaften. Da ihn aber spezifisch 'afrikanische' Phänomene interessieren, führt er das nicht weiter aus. Auch in der weiteren Rezeption, auch durch postkoloniale Autoren, die einen bestimmten kolonialen Duktus in den Texten herausarbeiten, wird bei der Analyse seiner Texte auf diese Beobachtungen Delafosses nicht mehr eingegangen.

Zwei wirkmächtige Topoi des Diskurses, die in seinem weiteren Verlauf immer wieder aufgegriffen werden, sind die der Begründung der Differenz durch eine für die Gesellschaft notwendige Arbeitsteilung, die spezialisierte Handwerker hervorbringe sowie der Topos des 'verachteten *jeli*', was sich auch in der praktizierten Endogamie ausdrücke.

In seiner Beschreibung der *jeliw* unterscheidet Delafosse sie von den Noblen aufgrund unterschiedlicher professioneller Tätigkeiten:

C'est avec les professions de la troisième catégorie qu'apparaissent les castes proprement dites ; ces professions sont celles qui constituent réellement des métiers et dont l'exercice nécessite soit des

connaissances techniques spéciales, soit un apprentissage préalable et une certaine habileté manuelle. Dans cette catégorie se rangent les professions de tous les artisans [...] Chacun de ces corps d'artisans forme une caste spéciale. Il faut y ajouter encore deux autres castes celle des « griots », sorte de baladins, musiciens, poètes et danseurs professionnels, dont certains, analogues à nos anciens trouvères, s'attachent à la personne des rois ou des guerriers fameux et exaltent leurs exploits, ou vont de ville en ville, chantant contre paiement les louanges des personnages de distinction [...] Toutes ces castes spéciales (artisans, griots, magiciens ou mimes religieux) sont à la fois redoutées et méprisées : nous avons vu, à propos du mariage, que les membres de chacune de ces castes ne pouvaient s'épouser qu'entre eux (Delafosse 1912: 117).

Er führt die Verachtung zurück auf die Endogamie / begründet die Verachtung mit der Endogamie/ beobachtet die Endogamie und schließt daraus auf die Verachtung³³. Die Verachtung, ein zu seiner Zeit bereits fest etablierter Topos (vgl. Kapitel zu europäischen Reiseberichten) führt er aber nicht weiter aus, sondern schließt im Gegenteil an:

D'autre part, et sous ce rapport aucun rapprochement ne peut être fait entre le système hindou et le système africain le plus noble des habitants d'un pays ne craindra jamais de faire son ami d'un individu casté, de l'admettre dans son intimité, de lui serrer la main, de le faire manger avec lui. Nous avons vu que beaucoup de rois ont comme conseillers ou ministres des artisans et des griots, et que ces derniers sont habituellement choisis comme intermédiaires par les jeunes gens qui désirent se marier. A un autre point de vue, on ne peut considérer les castes comme de véritables corporations, car, bien que tel métier soit exercé surtout par une caste donnée, les gens n'appartenant pas à cette caste peuvent s'y livrer, au moins temporairement, et, de plus, tous les membres de la caste n'exercent pas nécessairement et uniquement ce métier ainsi un agriculteur peut, sans déroger, travailler le bois ou les métaux, et, d'autre part, un homme de la caste des forgerons, par exemple, peut parfaitement se livrer à l'agriculture (Delafosse 1912: 117f).

Anstatt also Beobachtungen zu schildern, die die zuvor postulierte Verachtung der *horonw* für die *jeliw* illustrierten, beschreibt Delafosse sie im Gegenteil als deren enge Freunde³⁴, die für das soziale wie gesellschaftspolitische Leben von hohem Nutzen sind. Dieser Widerspruch zwischen Schilderungen abstrahierender Bewertungen und konkreter Beobachtungen, in der Sekundärliteratur kaum beachtet, ist meines Erachtens eines der wesentlichen Kennzeichen kolonialer Texte, und nicht eine einseitig negative und selbstbezügliche Darstellung, wie das Kapitel zu den Reiseberichten ebenfalls zeigt. Eine mögliche Erklärung mag in ihrer Position in einer Außenseiter-Perspektive sein: ihren Vorurteilen verhaftet, finden sie sich doch einer komplexeren, differenzierteren Wirklichkeit gegenüber, die sie auch beschreiben, aber ohne ihre Vorurteile in Frage zu stellen und perpetuieren damit einerseits den bereits vorgefundenen Diskurs mit seinen tradierten Topoi, fügen dem aber ein widerstreitendes, 'realistisches' Äußerungsbündel bei.

33

Auch im Kapitel „Condition de validité du mariage“: „D'autre part il existe presque partout certaines castes spéciales, plus ou moins méprisées artisans, forgerons, griots ou baladins, sorciers qui ne peuvent pratiquer que l'endogamie, c'est-à-dire ne peuvent contracter mariage que dans leur sein, soit chacun dans sa caste, soit dans une caste similaire“ (Delafosse 1912: 81).

34

Auch hier: Die *jeliw* tauchen auch auf in ihrer Funktion Zwischenhändler in Heiratsangelegenheiten: généralement, le présent de colas ou de tabac à priser signifie le désir d'entrer en pourparlers ; souvent ce désir est précisé par un intermédiaire, **ami** du jeune homme, un forgeron ou un griot le plus fréquemment, intermédiaire qui, lui-même, s'abouche avec un **ami** de la famille de la jeune fille : ce sont ces deux intermédiaires qui règlent toutes les questions (Delafosse 1912 : 66). (eigene Hervorhebung).

Nach abgebrochener Schullaufbahn und Kaufmannslehre seinem Interesse für Afrika autodidaktisch folgend, was ihn bis an die Stelle eines Honorarprofessors bringt unternimmt Frobenius mehrere Forschungsreisen, die zur Grundlage seiner Veröffentlichungen 1921 und 1954 (1933) dienen, in denen er mit beinahe märchenhafter Fabulierkunst ein schillerndes und glorreiches Bild afrikanischer Vergangenheit entwirft, das er der europäischen gleich erkennt, womit er dem Bild vom 'geschichtslosen' und 'unzivilisierten' Afrika widerspricht³⁵ und zugleich ein Bild des „afrikanischen“, seinen „Stile“ und „Geist“ (Frobenius 1954: 16) (er)findet. Nicht ohne Grund werden seine Schriften von der Bewegung der Négritude rezipiert. Er benutzt Mande-Begriffe („Gana“ - von *ɲana*, das er mit „Held“ übersetzt und diesen Begriff als Bezeichnung für das Königreich Gana erklärt (Frobenius 1921: 6). So versucht er auch für die jeliw und horonw die Mande-Begriffe zu verwenden. („Dialli“, 1921: 5, „Horo“ (ebd.: 14)). Er fügt sogar Textstellen ein, die er als Zitate eines „Dialli Korongo“ benannten jeli kennzeichnet. Sie sind bei ihm die „Freien, Vornehmen, Adligen [...] Gutsbesitzer“ (ebd.: 14f), also ein „Ritter-Bauerntume“ (ebd.: 16) und die jeliw als „Spielleute, Barden, Skalden“ (ebd.: 5) Urheber eines großartigen Korpus' epischer Heldengesänge in der glorifizierten Vergangenheit Begleiter der ehrenhaften und tapferen „Ritter“³⁶, deren Renommee sie gestalten. „Ritter und Spielmann“ ist die Überschrift einer der Abschnitte³⁷. Unter der Überschrift „Die Gesänge“ gibt er eine Gattungs- und Kontextbeschreibung der Epen, die in Teilen aktueller Forschung entspricht und zählt die Gesänge auf, die er als die wichtigsten erachtet (Frobenius 1954: 8-10), die er in den folgenden Kapiteln wiedergibt.

Bei seiner Schilderung der zeremoniellen Ordnung vergangener Zeiten stellt die jeliw als Figuren dar, die eine besondere Funktion als Sänger und Musiker innerhalb der rituellen Abläufe beispielsweise bei einer Dorfgründung zukommt (Frobenius 1954: 176f, 301). Die Differenz wird hier also in einen historischen Kontext tapferen Heldentums gestellt, das er dem europäischen als gleich(wertig) darstellt:

unserem eigenen Werden, unserer eigenen großen Vergangenheit so treubleibend, daß die Überlieferungen der Spielleute, Barden, Skalden (oder wie man sie nennen mag) jener Zeit, uns heute noch so verständlich klingen, als wären sie in der Nachbarschaft Tules und nicht in der des alten Atlantis gesungen (ebd.: 5).

Diesen stellt er das Bild eines aktuellen Niederganges der Kunst der jeliw gegenüber und

³⁵

Ausführlich in Frobenius 1954: 10-16.

³⁶

„Sie kämpften und gewannen die Liebe der Frauen, ein königliches Besitztum und ihren Platz im Heldengesang“ (Frobenius 1921: 8)

³⁷

Als solch ein Begleiter zeigt sich der jeli z.B. in der Erzählung von „Samba Gana“, die Frobenius wiedergibt (1954: 397-400).

äußert damit einen Topos, der im Diskurs über die jeliw bis in den aktuellen Diskurs präsent ist: die Verklärung der Vergangenheit als Zeit intakter sozialer Beziehungen durch das vorbildliche Erfüllen der jeweiligen Rollenbilder: „Stets ehrten sie [die Ritter] die Dialli, die ihnen die tiefe Weisheit [...] vermachten. Niemals aber plärrten die Dialli ihre jämmerlichen Sprüche“ (ebd.: 7). Er setzt sich auch mit dem Topos der Verachtung und Furcht gegenüber den *jamakalaw* diesen infrage stellend deutlich differenzierter auseinander, wobei er auch auf regionale Unterschiede eingeht (ebd.: 26-34, 42f).

Frobenius läßt sich beispielhaft dafür anführen, daß es im ethnologischen Diskurs deutliche Unterschiede zwischen englisch-, französisch- und deutschsprachigen Äußerungen gibt.

Zeitlich an die französischen Kolonialautoren schließen sich u.a. die Schriften von Zahan 1963 und Zemp 1966 an, die von Camara 1976 rezipiert werden. Der erste Satz seines einflußreichen Werkes ist bezeichnend, indem er auf die vom Autor eingenommene Perspektive verweist: „Les personnages dont nous allons parler ici ont fait leur apparition en France dans les relations de voyages à la fin du 17^e et au début du 18^e siècles (de la Courbe) sous le nom de guiriot ou griot [...]“ (Camara 1976: 5). Es wird ohne weiteres deutlich: hier spricht der französische Ethnologe, der in Bordeaux unterrichtet. Es ließe sich fragen, warum es und was es für eine Rolle spiele, daß und wann die jeliw *in Frankreich* bekannt geworden sind, und unter welchem Namen? Haben sie keinen eigenen? Frankreich erscheint hier als Zentrum, als Metropole, und damit als Maßstab, als die Bewertungshoheit und als Autorität über die Namensgebung. Dementsprechend werden auch von früheren französischen Autoren eingenommene Positionen bezüglich der jeliw weitertransportiert, wie zum Beispiel der Gedanke einer hierarchischen Aufteilung der Gesellschaft in klar voneinander abgegrenzte Gruppen, mit der eine Verachtung der niedriger Gestellten (jeliw als „membres d'un groupe de référence négatif“ (ebd.: 7)) einhergehe.

Allerdings kann es sich zumindest teilweise auch um eine Strategie des Autors aus Kankan (Guinea) handeln, gerade so zu beginnen, um französische Lektoren vom Wert des Textes zu überzeugen, eine Anwendung des Mimikry-Verfahrens, um der hauptsächlich französischen Leserschaft zu gefallen. Im Verlauf des Textes wird später nämlich auch zum Beispiel die Bewertung des jeli differenziert, indem dessen wichtige Funktion für die Gesellschaft als Kommunikator deutlich gemacht wird. Hier spricht zugleich der französische Ethnologe und der *horon* aus Mande.

Ist es bis dahin vor allem die Perspektive des *horon*, die eingenommen wird, versuchen später Ethnologen, vor allem aus dem anglophonen Kontext, die Position des jeli stärker mit

einzu beziehen³⁸.

Aktuelle Tendenzen

Aktuell sehen die meisten AutorInnen die Begründung für die Differenz von *horon* und *jeli* in einer beruflichen Spezialisierung, durch die eine sozial-ökonomische Monopolbildung erfolgt, die zu einem gesellschaftlichen Sonderstatus führt. Die Transformation zu einer gesellschaftlichen Gruppe (Kaste) wird zumeist historisch in das Mali-Reich situiert, während davon ausgegangen wird, daß Tätigkeiten der *jeliw* bereits im Gana-Reich von Personen ohne besonderen Status ausgeführt wurden (vgl. Ndiaye 1995: 37).

Wenn auch der Begriff 'Kaste' zuweilen ebenfalls auf die *horonw* und die *jornw* angewendet wird, tendiert der Diskurs doch dazu, nur die *jamakalaw* als zu einer Kaste zugehörig zu begreifen. Der Begriff 'Kaste' unterliegt dabei von den frühen Autoren bis heute einem Bedeutungswandel. Während bei den Kolonialautoren damit die Bedeutung einer mißachteten, untergeordneten Klasse mitschwingt, bedeutet das z.B. bei Johnson:

Bards are caste members of society, but they are not caste in the hierarchical sense of the term, as are members of Hindu society in India. To be caste in Mali is to have a protected socio-economic role; it is like belonging to a large and powerful labor union in Europe or the United States. [...] Their training, various occupations, and economic orientation, as well as their monopoly over various performance modes, ensure them a secure role in society [...] They have the right to certain occupational pursuits [...] specifically defined social roles, and they practice endogamy to protect these roles (Johnson 1992: 3).

Hier handelt es sich also um "socio-economic monopolies", mit derer Zugehörigkeit eine Reihe von Vorteilen verbunden werden; oder bei Talmari: Kaste als „catégorie sociale, à statut spécial, associée à un métier donné“ (Talmari 1997: 77). Auch Rösenthaller/Diawara stellen fest: „Der aktuelle wissenschaftliche Diskurs tendiert allerdings dazu, die einzelnen Gruppen als nebeneinanderstehende Kategorien zu begreifen, die durch relational zueinander verflochtene Machtkonstellationen und Abhängigkeitsverhältnisse verbunden sind“ (Rösenthaller / Diawara 2008: 37), mit gegenseitigen Pflichten und Rechten.

Dabei spielt die Abstammung eine Rolle und geht das Einhalten einer Endogamie einher: die jeweilige Zugehörigkeit ist ererbt von entsprechenden Vorfahren und wird durch Eheschließungen innerhalb der eigenen sozialen Kategorie weitervererbt.

Der Status des *jeli* im Verhältnis zum *horon* ist ein ausführlich behandelter Gegenstand der Debatte. Die bislang ungeklärte Frage nach der Hierarchie in der Differenz von *horon* und *jeli* drückt sich auch in der Debatte um den Status des *jeli* aus. Interessanterweise wird dabei immer noch von der Perspektive der *horonw* ausgegangen, das heißt, es wird gefragt, welchen Status der *jeli* dem *horon* gegenüber einnimmt, anstatt die Differenz als etwas relationales

38

Vgl. dazu Hale 1998, die Studien von Jansen, Hoffmann 1990, 2000.

anzusehen, also nach dem gegenseitigen Status von *horon* und *jeli* zu fragen. Hier lassen sich erstens große Unterschiede zwischen Kolonialautoren und postkolonialen Positionen feststellen sowie zweitens auch aktuell verschiedene Wertungen und Interpretationen. Nichtsdestotrotz besteht weitgehend Einigkeit über einen untergeordneten Status des *jeli* dem *horon* gegenüber. Was das allerdings genau bedeutet, wird kaum tiefgehend analysiert.

Das hierarchische Verhältnis wird unterschiedlich begründet, beschrieben und gewertet. Eine der Begründungen ist die Rolle des *jeli* als Empfangender, die ihn von den Gaben des *horon* abhängig macht. Als eine Konsequenz daraus leiten insbesondere Kolonialautoren den Status des *jeli* als mißachteter parasitärer Bettler ab. Hierin spiegelt sich allerdings zuvorderst die eigene Perspektive der Autoren, deren Texte von Selbstbezüglichkeit geprägt sind. Später werden solche Ansichten revidiert, die Verachtung der Autoren für die *jeliw* weicht ihrem Lobpreis, in dem ihr produktiver Nutzen für die Gesellschaft herausgestellt wird und stattdessen zum Beispiel Aussagen getroffen wie, der *jeliw* sei der „[e]nnemi implacable des impies, des menteurs et des lâches, rappelle les vertus, compagnions, témoins“ (Dia, Amadou Cissé in Dieng 2008: 31).

Verwirrend an der Darstellung ist, daß ihre Inferiorität postuliert wird, ohne sie genau zu erklären³⁹, und im nächsten Atemzug bisweilen Rollen, Aufgaben und Rechte etc. genannt werden, die ihm einen hohen Status mit einer außerordentlichen Machtposition zuschreiben. Der Status wird daher oft, bereits bei den frühen Autoren verwundert als ambig beschrieben: als gleichzeitig mißachtet und gefragt, wird die Einstellung der *horonw* den *jeliw* gegenüber als ambivalent dargestellt. Mal beschrieben als repektiert, beneidet und geachtet, mal als mißachtet, mal als gefürchtet, mal als beides, ist hier zu sehen, wie koloniale Topoi sich weiter fortpflanzen. Camara übernimmt das, schreibt von der „caste inférieure“ und dem „mépris“ der *horonw*, der sich auf den untergeordneten Status und würdelose Verhaltensweisen beziehe. Untergeordneter Status wird automatisch gekoppelt mit Verachtung. Daß die *jeliw* dennoch eine wichtige Rolle in Politik und Gesellschaft spielen und Vertraute der *horonw* sind, macht ihren Status für Camara ambig (Camara 1976: 6f). Aktuellere Positionen sehen Status als etwas von vornherein Wandelbares an, das sich durch von Interessen geleiteten Äußerungen konstituiert (vgl. Schulz 2000: 5).

Zuschreibungen

Sowohl *horon* als auch *namakala* werden bestimmte Tätigkeiten, Fähigkeiten, Eigenschaften

³⁹

Ein Versuch ist z.B.: „'inferior' as 'beneath' without being 'less than' [...] to be under someone's protection, the recipient of largesse, a dependent – can be as much a source of pride as a source of humility” (Roth 2008: 22f).

und wertende Attribute zugeschrieben, die die Differenz ausmachen. Die im ethnologischen Diskurs horon und jeli zugeordneten Zuschreibungen lassen sich unterteilen in jeli bzw. horon zugesprochene Charakterzüge, Verhaltensweisen und Fähigkeiten, die unten mit dem Begriff 'Ethos' zusammengefaßt sind, außerdem in Tätigkeiten und Aufgaben, die daraus resultieren, sowie in damit einhergehende Bewertungen und Status-Zuordnungen. In der folgenden Tabelle ist eine Auswahl repräsentativer Äußerungen vor allem aus dem aktuellen Diskurs chronologisch geordnet zusammengefaßt. Eine kurze Darstellung der Entwicklung des ethnologischen Diskurses seit seinem Anfang schließt sich daran an. Zum Teil geben die AutorInnen ihre eigenen Beobachtungen, Meinungen, Bewertungen wieder, zum Teil das, was sie denken was andere denken oder fühlen (vgl. Bird/Kendall/Tera 1995: 31), und zum Teil das, was andere gesagt haben.

Die Autoren räumen den einzelnen Zuschreibungen unterschiedliche Prioritäten ein. Während für manche der jeli zuvorderst ein Künstler ist⁴⁰, steht für andere seine Funktion als Mediator oder als Institution des gesellschaftlichen Gedächtnisses (Dieng 2008: 29, er begründet das mit der Oralität der Gesellschaft) im Mittelpunkt.

Ethos

horon

Pollet & Winter, 1971, 227-228) in: Béridogo, Bréhima 2002	Le noble n'oublie jamais qu'il risque la honte ; il ne perd pas de vue qu'un manque de dignité le jugerait et lui ferait perdre la face. Il doit toujours éviter de se mettre dans le cas d'être abaissé ou méprisé
Ndiaye 1995	code moral: le dévouement désintéressé, le courage, l'hospitalité large et loyale, la justice, le respect de la parole donnée quelles qu'en soient les conséquences ultérieures (17), naïve crédulité (41)
Béridogo 2002	Ainsi, chez les Mandingues les quatre principaux attributs du horon (homme de la caste supérieure) sont : la vérité, le respect de la parole donnée, le courage et la bravoure, autrement dit, le horon ne ment pas ; ne se dédit pas donc ne trahit jamais ; il est courageux, vaillant, ne fuit donc pas le travail [...] il n'a jamais peur [...]. Ce code de conduite vise à sauvegarder l'honneur du horon, à lui éviter la honte et l'humiliation dont il a la hantise
Dieng 2008	force, (133), donner sans compter (132), témérité (133), oubli de soi pour le groupe (135)

jeli

Cissé 1970	pouvoir de parler ou d'agir, en des circonstances exceptionnelles, sans risque de "souillure" (195)
------------	---

⁴⁰

Z.B.: „The jeli is foremost an artist, whose concern for beauty leads him...“ (Roth 2008: 55, zitiert aus Keita 1994: 6); „Jeliya is the art of words and music practised by the jeliw“ (Newton 1999: 314).

Bird / Kendall / Tera 1995	shameless, without constraint or control, weakness, lie, beg, sexuality in public spaces, dance with wild gestures, raise the voice (31)
Conrad / Frank 1995	ability with music and words (1)
Ndiaye 1995	éloquents, fort habiles en diplomatie (43), droit à l'impunité (77), mémoire prodigieuse, jamais perdre son sang-froid (78), instruments de musique (79f), exploiter la naïve crédulité des nobles (41), vive intelligence (41), courageux (77), trop bavard (78), fidèles et loyaux (41), « Il est, et peut être sans déroger, effronté, indiscret, quémendeur, intéressé ; il lui est permis à tout moment de proposer ses services et de mendier à mots couverts ; il n'est pas tenu de garder ses distances ; il ne doit pas craindre d'être importun ; il est familier et relâché. Il n'a pas grand honneur à défendre et sa conduite justifie à posteriori le dédain des nobles » (Pollet & Winter, 1971, 227-228). Dans le même sens, une de nos informatrices, M. Kanté estime qu'ils « sont vulgaires et ignorent la honte » (femme, 35 ans)
Béridogo 2002	les nyamakalaw sont eux aussi régis par un code de conduite. Dans son travail d'archiviste, le jali (griot) est tenu de dire la vérité, il ne doit ni mentir ni falsifier les faits
Johnson in Biebuyck / Mongo-Mboussa (Hg.) 2004	maîtrise de la parole (18), neutralisiert ihr „pouvoir occulte (nyama)“ (18)
Dieng 2008	connaît les coutumes (29), possède l'art de parler (30)

Tätigkeiten/Aufgaben

horon

Autor	Äußerung
Diawara 1990	subvient à tous les besoins matériels de son protégé même s'il doit se ruiner ; le bienfaiteur doit se surpasser (39)
Ndiaye 1995	Les nobles représentent la force et l'autorité (17)
Tamari in Conrad / Frank 1995	eternal gift-givers (78)
Dieng 2008	donner sans compter (132), combat solitaire (133)

jeli

Diop 1972	chanteurs, musiciens, poètes, généalogistes, percepteurs, policiers, courriers (49)
Camara 1976	musique, parole, intermédiaire, médiateur (6f)
Leynaud / Cissé 1978	éteindre et chasser le nyama (113)
Diawara 1990	production intellectuelle; chanter ou déclamer en public les devises de leurs patrons (39)
Tamari 1991	The most frequent caste occupations were [...] music-making and entertainment (224), go-betweens, messengers (230)
Conrad / Frank 1995	guardians and shapers of perspectives of the past ; principal spokespersons, political advisors and spiritual guides, mediators, negotiate marriages and

	settle family disputes (1)
Tamari in Conrad / Frank 1995	perpetual receivers (78)
Ndiaye 1995	des groupements réunissant tous ceux qui exercent traditionnellement la même profession (97), directeurs de conscience des chefs (41), médiateurs, conciliateurs (43), archivistes verbaux, généalogistes, bardes épiques (77), reléver le courage des combattants (77), conseiller, rappeler les règles morales (78), intermédiaire, agent de propagande (78), danse particulière sandiya (78), chroniqueurs, musiciens, conteurs, maîtres des cérémonies et des manifestations joyeuses, et prêtres des cultes magico-religieux (38), l'élément moteur de la vie d'une société férue de croyances et de traditions héritées des ancêtres qui ont fondé et organisé ladite société selon certains principes qu'il était chargé de sauvegarder et de transmettre à la postérité (98)
Tamari 1997	caste (catégorie sociale, à statut spécial, associée à un métier donné) (77)
Zobel 1997	Rhetoriker, Musiker, Sänger, Tänzer, professionelle Kommunikatoren, Vermittler, Genealogisten, Historiker (15)
Hale 1998	Genealogist, Historian, Adviser, Spokesperson, Mediator, Interpreter and Translator, Musician, Composer, Teacher, Exhorters, Warriors, Witness, Praise-singer, Ceremony Participant, Initiation, Courtship, Marriages, Installations, Funerals (18-58)
Newton 1999	Jeliya is the art of words and music practised by the jeliw (314)
Jansen 2000	diplomatic mediation
Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004	Ambassadeur de la coutume, il en est certes le plus vif défenseur, la préservant de ses évolutions; érigé comme mémoire et parole d'un peuple; porteurs de parole, de chants et de musiques (3)
Johnson in Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004	socialement autorisés à interpréter en public un répertoire d'épopées et de poèmes de louanges, mémoire généalogique (13), artisan de la parole, arbitre du passé et du présent, historien, porte-parole (18), négociation et la préservation de coutumes et de valeurs sociales, médiateurs entre ce monde et l'au-delà (20), incitent à l'action / réaction (20), exclusion des postes publics (19), artisan de la parole impliqué dans la médiation et la communication (14), trois modes d'expression [...] la narration, la chanson et l'accompagnement musical (16)
Thiers-Thiam 2004	gardien de la mémoire collective et intellectuelle, louange publique, instructeur, conseiller, médiateur, porte-parole, témoin, musicien, chanteur (16), homme de la parole (14), promouvoir ou détruire la réputation (15)
Dieng 2008	édifier, archiver, restituer le mémorable, mémoire sociale, conseiller auprès du roi, parce qu'il connaît les coutumes (29), émissaire car il possède l'art de parler, indispensable dans l'espace du pouvoir (30), poète émérite, spécialiste de la langue (31), garant de la légitimité du pouvoir traditionnel, médiateur politique, généalogiste, chroniqueur, porte-parole, démarcheur de mariages, chanteuse, musicien, garants de la continuité et de la rigueur historique (34), conscience stimulante et coercitive (89f)
Roth 2008	corporate obligation to serve and a corporate right to be indulged (19)

(explizite) Bewertungen / Status

horon

Diawara 1990	patrons (39)
--------------	--------------

Ndiaye 1995	le Horon est considéré en fonction de son sang, de ses activités ou de sa fortune (16), nobles (17), supérieur (40)
Béridogo 2002	homme de la caste supérieure

jeli

Diop 1972	caste inférieur (49)
Camara 1976	membres d'une caste inférieure [...] attitude de mépris de la part des représentants de la caste noble (7).
Tamari 1991	nearly always considered as being inferior to freeborn, but superior to slaves (225)
Tamari in Conrad / Frank 1995	they are inferior to nobles (78)
Conrad / Frank 1995	social status apart from the <i>horonw</i> (1), lower-class citizens, ambiguity of their social status (2)
Bird / Kendall / Tera 1995	evokes moral repugnance, offensive, occult, The nyamakala are utterly alien: they are „The Other“ (31)
Ndiaye 1995	Ils ont la qualité d'hommes libres, mais aux conditions sociales réduites. La plupart du temps ils vivent en « parasites » auprès des chefs et des nobles fortunés (38), Les hommes de caste sont ambivalents, c'est-à-dire à la fois redoutés, « méprisés » et aimés ⁴¹ (39), redoutés, recherchés (77), trop bavard (78), substratum de la société traditionnelle (46), éléments stabilisateurs de la structure politique, économique et sociale (98)
Hoffman in Conrad und Frank 1995	Stereotypisierte, auf die ganze Gruppe bezogene Kommentare über jeliw: „Jeliw ma nyi! U bè kuma kojugu fò, u bè kuma lankolon fò“ (Griots are bad! They talk too much, their talk is meaningless!), „Jeliw tè donkili da, u bè mankan bò! (Griots don't sing, they make noise“, „Jeliw bè don fè kojiugu“ (Griots like dancing too much) (37)
Béridogo 2002	perception très négative émanant des horëw soninké
Jansen in Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004	sont souvent méprisés en raison de leurs liens avec nyama, pouvoir occulte et forces dangereuses libérés par les activités du nyamakalaw (29)
Johnson in Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004	Aucune caste endogame mandingue n'est méprisée [...] il faudrait plutôt décrire ces castes comme des monopoles familiaux socio-économiques, et non comme une hiérarchie sociale pyramidale, bien que nombre de personnes aient une opinion ambiguë quant à leurs rôles individuels ou collectifs. On l'observe particulièrement dans le cas des griots puisque certains sont tenus en haute estime alors que d'autres sont considérés comme des mendiants (13f)
Thiers-Thiam 2004	recherché et craint (16)
Dieng 2008	enviable, considération, respect (31), assume fièrement son statut (31)
Roth 2008	At the same time that jeliw are considered to have a more skilful speech than others they are reputed to have louder, cruder and more ridiculous speech. Additional characterizations include aggressive money-grubbing, moral

41

Später relativiert er den Ausdruck méprisé, daß es sich bei mépriser um einen Gemeinplatz handle und er zitiert Delafosse, der sage, sie seien auch enge Freunde der Noblen.

	laxity, immorality, and vanity” (21), 'inferior' as 'beneath' without being 'less than' [...] to be under someone's protection, the recipient of largesse, a dependent – can be as much a source of pride as a source of humility (22f)
--	---

Interviews

Zeigt die obige Tabelle einen Überblick über Positionen aus dem ethnologischen Diskurs, faßt die nun folgende schlaglichtartig Aussagen aus teils auf Bambara, teils auf Französisch geführten Interviews zusammen, die 2013 in Bamako und Segu (Mali) mit Personen verschiedener Gesellschaftsschichten, die sich vor allem als jeliw bezeichnen, durchgeführt wurden und damit eine direkte und zeit-örtlich punktuelle Perspektive auf die Beziehung von *honor* und *jeli*, die die Vielgestaltigkeit des Diskurses verdeutlicht⁴².

Tätigkeiten / Aufgaben / Funktion

Sory Kouyaté (Dozent am Institut National des Arts, Bamako)	C'est à cause de ton travail qu'on t'appelle jeli. Il fait les démarches des mariages et entre les villages, deux individus, [quand il y a une] misentente, intervient dans tous les domaines pour maintenir l'équilibre, [il est le] fil à coudre de la vie traditionnelle
Babani Koné (international bekannte Sängerin aus Mali)	Sans nous on ne peut rien faire (mariages, baptemes,...)
gaoulo Madou (<i>jamakala</i> aus Markala)	L'honneur et la dignité du <i>jamakala</i> se résumait dans ces principes : Etre disponible pour tous les nobles : Un <i>jamakala</i> est au service de la société et non au service d'une personne. En ce sens c'est lui qui détient les secrets de toutes les familles de génération à génération. Il est le mémoire de la société : Il est le premier éducateur et garde des sceaux : Il peut critiquer tout le monde sans exception : catégorie, âge, statut. Veiller sur la paix ; la cohésion et l'harmonie au niveau des individus, des foyers, et des communautés. [...] Le griot devient l'homme de la parole et est présent sur tous les fronts. En période de paix, il joue le rôle d'éducateur, d'historien et de policier de la tradition. En temps de guerre, il joue le rôle d'excitant et de négociateur ⁴³ .
Issiaka Ballo (Linguist an der Universität de Bamako)	les techniciens de la société, pas les administrateurs
Awa Kouyaté	Zuallererst ist <i>jeliya</i> an sich das Regeln von Angelegenheiten. Liegen

⁴²

Für weitere Positionen direkt von *jeliw* s. z.B. <<<http://www.babasissoko.com/fr/2013-10-14-12-05-36/nyamankala>>>.

⁴³

Übersetzung von Moussa Keita, der das Interview auf Bambara geführt hat

(jelimuso aus Segu)	hɔrɔnw im Streit miteinander, ist es der jeli, der mit ihnen spricht, um sie zu versöhnen. Liegen Könige im Streit miteinander, ist es der jeli, der mit ihnen spricht, um sie zu einem Einverständnis zu bringen. Dies ist das Fundament der jeliya an sich. Auch bei streitenden Nachbarn ist es der jeli, der sie anruft, um sie zu versöhnen, um die Eintracht wieder herzustellen. Jelifrauen singen, sie bieten das <i>soyo</i> dar, singen den Lobpreis (<i>balimani</i>) ⁴⁴ .
Jeliba Thierno Hadi Gaku (jeli aus Bamako)	Jeliw sind Redner [...] Jeliw sind Bittsteller [...] Jeliw machen Botengänge für die hɔrɔnw [...] Donc, diese ganzen Aufgaben sind eins. Deswegen nennt man mich großer jeli [...] Als jeli gehst du zu Menschen, die im Streit liegen, um zu sprechen [...] Dies ist die erste Aufgabe der jeliw. Die zweite Aufgabe ergibt sich, wenn eine Ehe zu scheitern droht. Du gehst, um zu reden, dem Ehemann zu schmeicheln, damit er nachgibt; der Ehefrau zu schmeicheln, damit sie nachgibt. Wenn du erkennst, daß das Schmeicheln es nicht klärt, wirst du laut, wirst du laut [und sagst ihnen direkt]: „Du hast nicht recht!“ Er nimmt dies nicht übel. Aber wenn jemand anderes [solches sagen würde], gäbe es einen Konflikt. Ich verstehe es so einzurichten, daß es keinen Konflikt gibt. Die dritte Aufgabe: Wenn ein Mann mir aufträgt: „Ich möchte, daß du zu jenem Gehöft gehst, und für dieses Mädchen für mich um die Hand anhälst, damit ich es meinem Sohn zur Frau gebe“, geht der jeli los ⁴⁵ .
Maju Sare (jeli aus Markala, pensionierter Schneider, Koranglehrter und Sänger)	Der jeli kann den 'Lobpreis des Pferdes' [eine bestimmte Form des Preisens] darbieten: solu yoo! [...] singen, um Menschen zu preisen (mabalima / majamu) [Formen des Lobpreises] ist die Aufgabe allein der jeliw ⁴⁶ .
Nsiirinda Moussa Dembélé (u.a. professioneller Geschichtenerzähler, Segu)	Man nennt uns Künstler (artiste). Das ist nicht das gleiche wie ein jeli. Der jeli bietet das <i>solio</i> dar. Er spricht überaus viele Worte zu dir. Er kommt zu dir nach Hause, um um etwas zu bitten. Du holst Geld hervor, um es dem jeli zu geben. [...] Wir jedoch erbitten von niemandem etwas. Sondern du kommst zu mir, um mich zu bitten, eine Vorstellung bei dir zu geben. Ich nenne einen Preis ⁴⁷ . [...] Ich sage, hɔrɔnw mögen singen, aber sie erbitten nichts von anderen. Wenn

44

Die Transkriptionen der Interviews wurden mithilfe von Issiaka Ballo angefertigt.

Jeliya yere fɔɔfɔɔ, ko dila. Ni hɔrɔnw kelera, jeli de be u fɔ k'u don ɲɔɲɔ na. Ni masakew ye kele ke, jeli de b'a fɔ k'a ɲe, ka masakew ben. O jeliya yere sintinsintin y'o ye. Ani sigidala mɔɔw mana kele, jeli de b'u fɔ k'u don ɲɔɲɔ na. Ka ben ke. Jeli musow be dɔnkili da, u be soyo da, ka balimani ke.

45

Jeliw be kuma ke [...] Jeliw be delili ke [...] Jeliw be taa hɔrɔnw ka ci ke [...]. Donc, baara ninu bee ye kelen ye. Baaraw be kera kelen ye sisan. O de koson u b'a fɔ jeliba [...] n'i ye jeli ye, ni mɔɔw kelela, e de be taa a kuma fɔ. O ye jeli ka baara fɔɔ ye. Baara filanan, muso ni a ce ka furu be sa. I be taa kuma, ka ce negen, a be sabali ; ka muso negen, a be sabali. N'i y'a don ko negenni t'a ɲe, i be peren-peren, ka peren-peren. « bɔ n kun na, i ta te tɛ ye ». A te dimi. Mais ni mɔɔ wɛrɛ don a be kele ke. Ne be se k'a ke a te kele ke. Baara sabanan sisan, ni nin e ce ye sisan, a be ne ci : « a, n b'a fe i ka taa du nin konɔ, a denmuso nin, i b'a pini n ye, n b'a di n denke ma ». O, jeli be taa.

46

Jeli fana, ale de be se ka so weele mɔɔ la : solu yoo ! [...] Nka ka dɔnkili da ka maa bɔrɔmɔ (mabalima/majamu), o ye jeliw ta ye.

47

A be anw ma ko artiste dɔnkilidala. O ni jeli te kelen ye. Jeli be solio fɔ. A be kuma caman caman fɔ i ma. A be taa i ka so ka t'i deli. I be wari bɔ. I b'a di jeli ma. [...] Nka anw te taa mɔɔ deli. Sisan i be na ne nɔfe ko n ka taa penaje ke i ye. N be ka prix fɔ.

	es eine Hochzeit gibt, gehen die jeliw dorthin, um etwas zu erbitten. Den <i>namakalaw</i> wird die Vermittlung von Hochzeiten überlassen. Nur zur Not sieht man dabei einen <i>hōrōn</i> . Das an die Menschen gerichtete Wort vollführen die jeliw. Selbst wenn du als <i>hōrōn</i> ein großer Sänger bist, wird das Wort dem jeli überlassen ⁴⁸ .
--	---

48

Sisan ne ko *hōrōn* bē *dōnkili* da nka a tē *mōgō* de deli. Furusiri mana se jeliw bē taa o *yōrō* la ka deeli kē. Jeliw ni *namakalaw* de bē bila furu taama na. Ni dēse tē *hōrōn* tē k'a ye. Kuma min bē lase maaw ma, jeliw de bē o kē. Hali n'I ye *hōrōn dōnkilidalaba* ye ni kuma bē yen jeli de bē bila o la.

Jeli Koné (Großvater von Babani Koné, Segu)	Wir sind Bambara ⁴⁹ -jeli. Wenn es Angelegenheiten unter den Bambara gibt, sind wir es, die diese regeln. [...] Du regelst alles vom Anfang bis zum Ende, um eine Eheschließung zu arrangieren. Das ist eine unserer rôles ⁵⁰ . Die zweite rôle: [...] Nous avons un rôle de médiateur ⁵¹ . Die Bedeutung von pamakala ist 'der Gutes tut' ⁵² [...] pamakalaya ist nichts anderes als 'Gutes tun', die Menschen 'zusammennähen', damit sie sich einigen. Die Menschen anzurufen, um sie zu einigen, um die Familien 'zusammenzunähen'. Um Eheschließungen vorzubereiten. Diese Dinge sind unsere ererbte Rolle (<i>siya</i>) hier ⁵³ .
Toumouni Korojugu Konaté, 'horonmuso', Bamako	Die Arbeit des jeli ist das Wort. Wenn Leute sich zerstritten haben, zwischen ihnen zu vermitteln [...] Du bist horon, jener ist jeli, er spielt seine Trommel und singt. Du hingegen kannst dich nicht vor eine Menschenmenge stellen und das Wort ergreifen. Das macht man nicht ⁵⁴ .

Ethos: Fähigkeiten / Charakter / Eigenschaften

Lassine Koné (Jugendlicher aus Segu)	Der horon kennt sich selbst [...] Der jeli hat kein Schamgefühl ⁵⁵ .
gaoulo Madou	Le horonya se définissait par ses principes : Yeredon [Selbstkenntnis] Maloya [Scham] baara [Arbeit] Ces trois principes donnaient au horon sa dignité (Dambé). [...] Le horon et le niamakala sont tous des personnes et la personne (mogo) se définit par les relations suivantes : Balamaya [Verwandtschaft, Brüderlichkeit] Teriya [Freundschaft] Siginyongonya [Scherzverwandtschaft] Furonyongonya [Allianzen durch Eheschließungen] Ces qualités sont communes aux horon et au niamakala. Si tu triches avec une de ces qualités, tu perds ou tu détruis ta qualité de horon ou de nyamakala, donc tu perds ton yerewoloya : ta dignité. Et ton

⁴⁹

Kone wohnt in Segu, Stadt der Bambara (nicht als „Ethnie“ zu verstehen, zu dem Begriff s. Bazin 1985, Traoré 2008: 26).

⁵⁰

Das Interview wurde auf Bambara geführt, wobei Koné einzelne Ausdrücke und Sätze auf Französisch geäußert hat; diese wurden in der Übersetzung beibehalten.

⁵¹

Anw ye bamananjeliw ye ye. Ni bamananw ka kow nana anw de b'u penabo. [...] I b'a ko dilan k'a ban k'a furuko taama k'a ban. O y'an ka rôle d'o ye. Rôle filanan: Nin mogo fila kelera balima kungo la. I be taa u fo k'u ben. Nous avons un rôle de médiateur.

⁵²

Wortspiel zwischen dem ähnlichen Klang von pamakala und pumankela.

⁵³

Jlamakala korɔ ye pumankela ye [...] Jlamakalaya te dowere ye pumanke ko, ka mogow kala ka don jogon na. Ka mogow fo ka ben ka duw kala. Ka furuw dilan. O konin ye anw ka siya de ye yan.

⁵⁴

Jeli ka baara ye kuma ye. Ni mogow kelera ka kuma u ni jogon ce. E ye horon ye nin dun ye jeli ye a b'a ka dunun fo ni donkilida la. E te se ka taa i jo jama jefe k'i be kuma. O te se ka ke.

⁵⁵

horon be a yere don ko dow ma [...] jeli te maloya.

	honneur qui faisait de toi le pur élément de ta classe: horon ou niamakala ⁵⁶ .
Bamody Kouyaté (jeli aus Bamako)	Vom Ursprung bezeichnet horonya jemanden der Selbstbeherrschung /-kenntnis hat. Aber unter horonya heute verstehen wir diejenigen die von legitimer freier Abstammung genannt werden [...] Heute sagt man, derjenige der ein jatigi ist, wird horon genannt. Sein jeli wird namakala genannt. Donc, viele verstehen es so. Ansonsten [gibt es noch die Unterscheidung] Sklave – horon. Wenn du im Kampf verloren hast, oder wenn du eine Aktion ausgeführt hast, die schlecht ist, wird deine horonya von dir genommen. Sonst, wenn dir die horonya nicht genommen wurde, du keine schlechte Aktion ausgeführt hast, du nicht im Kampf gefangen genommen wurdest, bist du ein horon ⁵⁷ .
Jeliba Thierno Hadi Gaku	Horonw finden sich unter allen. Sie finden sich bei den jeliw, bei den Schmieden, bei allen diesen. Denn der horon ist nicht nur <i>ein</i> Mensch. Wenn du zu mir gesagt hast, großer jeli, ich werde dieses tun, hast du etwas aus deinem Mund herausgelassen. Wenn du es nicht tust, bist du ein Nichts, wegen dir selbst bist ein Nichts, denn du hast es gesagt. Aber wenn ein horon gesagt hat etwas zu tun, weicht er davon nicht mehr ab, er tut es ⁵⁸ .
Maju Sare	Nun, man sagt, der horon habe keine Zügel, er hat kein Zaumzeug am Mund, um ihn zu halten und an ihm zu ziehen. [...] Sondern den horon bindet man mit seinem Versprechen / Wort.[...] Was du gesagt hast, horon, was du gesagt hast, toujours führst du es aus, du darfst nicht mehr davon zurücktreten. [...] Der horon wird mit seinem Versprechen / Wort gehalten ⁵⁹ .
Toumouni Korojugu Konaté	Das ist das Sich-selbst-Kennen [...] Du lügst nicht. Du bist nicht ausschweifend ⁶⁰ .

Bewertung / Status

gaoulo Madou	Niamakala ; horon ; arabou ; farafin ; toubabou, sont tous des
--------------	--

56

Interview geführt und übersetzt von Moussa Keita.

57

n'i ye horonya ta a sintin ma, a korɔ de ye ko maa min be se a yere korɔ. Nka horonya bi, an b'a faamuya ni min ye o ye maa minnu be yen k'a fɔ u ye yerewolo ye [...] Donc, ka ben ni jamu ye. Sabula, n'i ye Dunbiya ta, i b'a sorɔ a jatigi be yen. Ni u b'a fɔ bi, min ye jatigi ye u b'a fɔ ko o ye horon ye. A jeli, u b'a fɔ k'olu ye namakalaw ye. Donc, caman b'a faamuya ni o ye. N'o tɛ, jɔn - horon. Ni kele tipena i bolo, wali n'i ye wale ke wale min man pi, a b'i ka horonya mine i la. N'o tɛ, n'i ka horonya ma mine i la, i ma wale jugu ke, i ma mine keleda la, aa, i ye horon ye.

58

Horon b'a beɛ la. A be jeli la, a be numu na, a beɛ ninnu na. Bari horon koni o tɛ mɔgɔ kelen ye. Sisan, e y'a fɔ ne ye ko jeliba n be nin ke. E de y'a bɔ i da. N'i m'a ke, e yere tɛ foyi ye, bari e yere fɛ i tɛ foyi ye bari e de y'a fɔ. Mais ni horon don n'a y'a fɔ k'a b'a ke, a t'a bɔ yen tuun, a b'a ke.

59

Sisan u b'a fɔ fanako dajuru tɛ horon na - Ko karafe, karafe t'a da la na n'u b'a mine o ma k'a sama. Si t'a jagi la n'u b'a mine o ma k'i banba a kan. Nka horon sirifen ye a dalakan ye. [...] n'i ye min fɔ, horon, n'i ye min fɔ, toujours o lawale, kan'i jenge tugun. [...] horon be mine a dalakan ma. [...] kuma jɔlen tɛ maa o maa da, tɛ se ka ke horon ye. I tɛ ladiri ye, I tɛ horon ye. I tɛ ladiri ye. Danbe tɛ e yere la. Parce que danbetigi tɛ sɔn o ma. Horon tɛ sɔn o ma.

60

O ye yerɛdon ye. I tɛ supeni ke. I tɛ nkalon tige. I tɛ jatɔya ke. Manamanako ninnu I tɛ ye o si la. I da tɛ kuma lakolon fɔ.

	<p>enfants de Adama et de Awa. En ce sens nous sommes tous égaux en dignité et en honneur. Seulement c'est le comportement ; le travail et l'emplacement qui a créé des différences et a fait d'autres des cultivateurs, d'autres des pêcheurs, d'autres des parleurs comme moi gaoulo Madou. [...] Les griots de tous les rois de Ségou sont des nobles : Danté ; Diabaté ; Saré. [...] Le noble et le niamakala est comme un homme et sa femme ; un enfant et son père. Ce n'est pas en termes de suprématie qu'il faut voir, mais il faut voir en terme de rôle et de fonction.</p> <p>Le horon a peur du niamakala et la niamakala a peur du noble. Chaque couche cherchait à défendre obligatoirement sa dignité et son honneur. Chacun voulait être le fils de son père.</p> <p>[...]</p> <p>Au delà de ces différences liées à la fonction, le horon et le niamakala développent aujourd'hui des relations de suprématies et de supériorité qui découle aujourd'hui de la passivité de nous les niamakala. Avant le niamakala était payé pour service rendu à la société. Aujourd'hui, les niamakala ne font que mendier. C'est ce comportement d'oisiveté du niamakala qui a créé son sentiment d'infériorité vis-à-vis des horons. Oui la main qui donne vaut mieux que la main qui reçoit sous tous les cieux du monde.</p> <p>Même si on ne vous le dit pas vous les horons qui travaillent; qui nous habillent ; qui nous donnent à manger valent mieux que nous. On ne fait rien pour eux.</p> <p>Sachez aussi que nous les niamakala d'aujourd'hui sont à l'image de nos horon, les horon, qui n'aiment pas les critiques ; qui ne veulent entendre que ce qu'ils aiment, non de ce qui est bien pour eux, sont face aux niamakala peureux qui ne disent que ce qui plaît aux horon.</p>
Issiaka Ballo	Au début on était tous des horonw. Ils sont plus fort que les horonw.
Daramani Tarawele (Lehrer und Schriftsteller, Bamako)	Man kann vom horon sagen er stehe über allen anderen [...] Die jamakalaw arbeiten für die horonw. Du kannst keine Autoritätsposition / Herrscherposition erreichen wenn du kein horon bist ⁶¹ .
Job Thera (Lehrer, Autor, Übersetzer, Bamako)	Un jamakala peut être horon. Ce n'est pas un esclave. C'est une profession. Les jamakalaw sont les horonw. différence: pas de liens de mariage
Jeliba Thierno Hadi Gaku	Auch in Europa, wenn du sagst ich werde dieses oder jenes machen, wenn du es dann nicht machst, ah, auch wenn der andere dir das nicht sagt, er wird kein Vertrauen mehr zu dir haben. Dann ist die horonya zerstört. Das ist ein horon. Ein horon ist nicht ein bestimmter, sondern umfaßt alle Menschen. Mann, Frau, jeli, Bambara, Schmied. Jeder ist ein horon, wenn er ein Mensch ist. Nun, wir sehen alle als gleich an, aber es gibt denjenigen den man

61

Horon, a be se ka fɔ ko olu de be bee san fe. [...] Jamakalaw be baara ke horonw ye. I te se ka jemogoya soro n'i te horon ye.

	'Waffenträger' nennt. Die Bedeutung von Waffenträger ist, es sind diejenigen, die im Krieg Pfeil und Köcher tragen ⁶² . [...] Dies ist der 'Waffenträger'. Aber der Einfachheit halber nennen wir ihn 'hōrōn'. Auch ich selbst bin ein hōrōn, du selbst bist ein hōrōn, diese dort ⁶³ ist ein hōrōn. Mais um einen Begriff für alle zu verwenden, nennen wir ihn [den Waffenträger] hōrōn. Mais das bedeutet nicht, daß wir selbst Sklaven sind. Das bedeutet nicht, daß wir keine hōrōnw sind ⁶⁴ .
Nsiirinda Moussa Dembélé	Bis heute heiratet bei uns kein hōrōn eine pamakala ⁶⁵ .
Dugutigi (chef de village) Adama Mariko, Mpeba	Supérieur. Hōrōnya, das ist der Ausgewählte unter den Menschen. Ein Sklave kann das nicht sein. Wenn du ein Sklave bist, kannst du kein hōrōn sein [...] Der jeli kommt zum hōrōn, um uns um etwas zu bitten. Die jeliw erbitten von uns [...] Wenn sie uns sagen etwas zu geben, geben wir es. Du bist ihnen übergeordnet. Aber du kannst nicht von ihnen sagen, daß sie Sklaven sind. Sie alle sind keine Sklaven. Sie haben selbst Sklaven. [weiterer Gesprächspartner:] Sie sind Bittsteller, die dir einen Namen geben, deinen guten Ruf äußern, [Mariko:] deinen guten Namen erhöhen ⁶⁶ .
Jeli Mamadu Baaba Koné (pensionierter Lehrer, vormals Generalsekretär der Académie d'Enseignement in Segu)	Hōrōn – der jeli par exemple ist ein pamakala. Er ist kein Sklave, Es gibt den Sklaven [und] es gibt den hōrōn. Der jeli ist auch ein hōrōn. Aber er hat einen Herren. Derjenige, an dessen Seite er sitzt, dessen Worte er spricht ist sein Herr. Wenn du kein hōrōn bist, kannst du kein jeli werden ⁶⁷ .
Toumouni Korojugu	Unsere jeliw sind die Kuyaté. Ein Kuyaté kann an keinem Ort

62

E yere b'a don fən dō don. N'i fana y'a fō faraje ye ko n be nin kē, n'i m'a kē, aaa, hali n'a m'a fō i ye, a be tige i la. O tuma hōrōnya tīpēna. Hōrōn y'o ye. Hōrōn, maa kelen tē, o ye maa bēe ye. Cē don, muso don, jeli don, bamanan don, numu don. Mōgō o mōgō, n'i kōnin ye mōgō ye, i ye hōrōn ye. Sisan, an y'a bēe kē kelen ye, n'o tē a be fō tontigiw. Tontigiw, o kōrō ye, sisan kēle be kē. Ton ni kala be ninnu de bolo. Olu de be anw kunmabō.

63

Es war eine weitere Gesprächspartnerin anwesend.

64

Tontigiw don. Mais k'a nōgōya an ma, an y'a fō ko hōrōn. Hali ne yere ye hōrōn ye, e yere hōrōn ye, nin ye hōrōn ye. Mais walasa k'a bēe kē kan kelen ye, an y'a fō ko hōrōn. An ka hōrōnw don. Mais o kōrō tē ko an yere ye jōn ye o. O kōrō tē an yere tē hōrōn ye o. O tē.

65

Hali bi hōrōn tē pamakala furu anw fē yen.

66

Supérieur. Hōrōnya, maa latōmōnen don maaw cē la. Min ye jōn ye o tē kē a ye. N'I ye jōn ye I tē kē hōrōn ye. [...] Namakalaya, olu ye maa nalenw ye ka n'an sōrō yan. Olu de hōrōnya ni jōnya kenke kosebe. I tē se ka kē a ye, i be se ka kē a ye, i ye jōn ye. N'a fōra k'I ye jōn ye ko dō b'I la o. N'an ko an b'a fō, bēe ye hōrōn ye. Jōnya be na cogo min kan, o ye n serak'I mine n ka jōn ker'I ye. [...] N sera k'I mine, I tē se k'a fō bilen k'I ye hōrōn ye. [...] jeli kōni nana hōrōn kama bari olu de b'an deli. Jeliw de b'an deli. N'u ko min b'i la o b'i la. N'u ko min d'an ma o d'u ma. I ka fisa u ye. Nka i tē se k'a fō u ma k'u ye jōn ye. U bēe tē jōn ye de. Jōn b'u yerew la.

Kerefēmaa : olu ye delikelaw ye k'i tōgō di, k'i tōgō numan fō

Dugutigi : k'i tōgō numan kōrōta.

67

Hōrōn, par exemple jeli ye pamakala ye. Jōn tē. Jōn be yen hōrōn be yen. Jeli fana ye hōrōn dō ye. Nka a matigi be yen. A be sigi min kōrō a be min ka kuma fō o de y'a tigi ye. N'i tē hōrōn ye i tē se ka kē jeli ye. Sōn numan ka kē i la. Jeliya yere sōrō mango.

Konaté	einen Keita sehen ohne das Wort an ihn zu richten. Und wir können sie an keinem Ort sehen ohne sie zu beschenken. Du gibst ihm etwas. [...] Denn sie sind unsere <i>jamakalaw</i> . Die Kuyaté sind unser ⁶⁸ .
--------	---

Etymologien

Control over the definitions of words equals control over the social consequences of classifications. [...] Control means power, and it means it universally. Wherever we discover competing definitions of words or competing understandings of their range of applicability, we touch on competing constructions of reality. We find, in short, power struggles (Bird/Kendall/Tera 1995: 27).

Als nächster Schritt werden die Begriffe *horon* und *jamakala* auf ihre Etymologie hin untersucht. Je nach Theorie werden damit verschiedene Bedeutungen generiert.

Vom Begriff '*horon*' wird allgemein gesagt er sei aus dem Arabischen entlehnt, und zwar von dem Begriff *hurri* ('hurr'): 'frei'. Delafosse schreibt dazu im *Dictionnaire Mandingue-Français*:

Le fait que le seul terme spécialement employé en mandingue pour rendre l'idée de liberté est vraisemblablement d'origine sémitique prouve que la notion d'une différence de statut entre l'homme libre et l'esclave est, chez les Mandingues, une notion relativement récente et d'importation étrangère ; toutefois, le fait que *horō* est passé déjà couramment à *forō* pourrait donner à penser que l'emprunt est assez ancien (Delafosse 1955: 310).

Er führt zum Vergleich noch *souahili*: '*huru*' und *portugiesisch*: '*alforria*' ('affranchissement') an. Mit dieser Etymologie, die *horon* als den Freien kennzeichnet, wird dieser als Gegensatzbegriff zum Unfreien, das heißt zum Sklaven gebildet, vermutlich historisch im Kontext des Kontaktes zu arabisch sprechenden Gesellschaften. Diese These wird gestärkt durch die Annahme, auch der Begriff für Sklave, '*jōn*', komme aus dem Arabischen (vgl. Lagarde 1988), was realistisch erscheint, berücksichtigt man die zweite Bedeutung von '*jōn*': Der Begriff bedeutet auch 'Mensch', und zwar im Verhältnis zu Gott – der Mensch ist '*jōn*', weil er 'Sklave Gottes' ist, ein vom Islam beeinflusster Gedanke und damit auch erst durch den Kontakt zu arabischen Gesellschaften angenommener.

'*jamakala*' dagegen ist mit hoher Sicherheit kein Lehnwort (Tamari in Conrad / Frank 1995: 73). Wenn somit die Idee und die historische Existenz der *jamakalaw* älter ist als die der *horonw*, die sich erst im Zuge der Intensivierung des Sklavenhandels mit den arabischen Ländern als Gegenfiguren zum *jōn* herausgebildet haben, sind die *jamakalaw* vermutlich ursprünglich in ihrem Status nicht unterschieden von den späteren '*horonw*': Wenn es keine

⁶⁸

Anw ka jeli de ye Kuyatew ye. Kuyate te se ka Keyita ye yorosi n'a ma kuma a la. Anw fana te se k'u ye yorosi n'anw m'u son. [...] Sabu an ka *jamakalaw* don. Anw de ta ye Kuyatew ye.

hɔrɔnw gibt, sind alle hɔrɔnw.

Unter anderem aus den Etymologien der Begriffe leitet Tamari ab, daß Aufgaben der *ɲamakalaw* wie das Eisenhandwerk in Westafrika bekannt waren, bevor eine Unterscheidung in hɔrɔn, *ɲɔn* und *ɲamakala* mit dazugehörigen unterschiedlichen Status-Zuordnungen (das Kastensystem) entstand, daß dieses aber ebenfalls sehr alt sei und auf den Malinke-Sosso-Konflikt zurückzuführen sei, „during one of the peak periods of Afro-Arab contact“ (Tamari 1995 in Conrad / Frank 1995: 68-77).

Bei 'ɲamakala' handelt es sich um ein zusammengesetztes Wort, was Spekulationen über die Bedeutung zuläßt, weswegen es für den Begriff verschiedene Auslegungen gibt. Was 'ɲamakala' bedeutet und welche Etymologie für die richtige gehalten wird, hängt davon ab, wer spricht, von Ideologie, Interessen und Standpunkt, worauf verschiedene Autoren wie Bird/Kendall/Tera 1995 hinweisen⁶⁹: „etymology [...] is in fact often a covert political game with overt social consequences“ (28).

Im allgemeinen wird angegeben, der Begriff setze sich zusammen aus den beiden Wörtern 'ɲàmà' und 'kala'⁷⁰. Da der Begriff aber keine immediate Bedeutung hat (vgl. Camara 1976: 75) und da beide Einzelbegriffe jeweils verschiedene Bedeutungen haben können, lassen sich dem ganzen Begriff eine Vielzahl von Bedeutungen zuweisen, je nachdem, welche Bedeutungen der Einzelbegriffe man berücksichtigt.

'ɲàmà' wird oftmals übersetzt mit 'natural force' oder 'life force' (Tamari in Conrad / Frank 1995: 65), bzw. mit 'force vengeresse' (Cissé, 1970: 195), 'force vitale' (z.B. Tamari 1997: 38), „chose qui apporte le malefice“ (Nci Mariko, 06. 05.2013) mit den Konnotationen 'evil', 'morally neutral', 'dangerous', 'polluting', 'energizing or animating', 'necessary for action', 'indicative of imperfect self-control' (s. z.B. Bird/Kendall/Tera 1995), bzw. 'maléfique' (Ndiaye 1995: 14).

'ɲama' wird beschrieben als „Entité métaphysique, principe cosmique qui se trouve dans les êtres humains, les animaux, les plantes et les choses“ (Camara 1976: 75), als „un effluve, une émanation, une force que comporte toute entité dotée de vie et pouvant attaquer toute personne et particulièrement celles qui la provoquent alors qu'elles ne sont pas en mesure de la dompter, de la maîtriser“ (Cissé, 1970, 195). Damit kommt hier eine spirituelle Ebene hinzu, die die Beziehung zu den hɔrɔnw neben der sozioprofessionellen Ebene um eine Dimension erweitert.

⁶⁹

Leider fehlen in diesem Artikel jegliche Referenzen. Es ist somit nicht nachvollziehbar, was genau die Quellen für die gemachten Äußerungen sind.

⁷⁰

Vgl. zur Diskussion um die Etymologie Camara 1976, Zahan 1963.

Dem Begriff 'nyama' wird zuweilen dagegen auch die Bedeutung von 'garbage' gegeben, oder es wird abgeleitet von dem Begriff 'nyàga' ('residue', 'chaff', 'the part to be thrown away' (Bird, Charles S. / Kendall, Martha B. / Tera, Kalilou in Conrad / Frank 1995: 28f.))⁷¹.

'kala' wird oft übersetzt mit 'stick', 'twig', 'straw', 'the handle of a tool', 'powerful agent', 'antidote', 'remedy' (s. Bird/Kendall/Tera 1995), 'receptacle', 'handle', 'antidote' (Tamari 1995 in Conrad / Frank 1995: 65), bzw. frz. 'antidote' (Ndiaye 1995: 14), 'tige', 'manche', 'attache' (Tamari 1997: 38), 'immunisé contre' (Cissé, 1970:195), „remède“ (Nci Mariko 06. 05.2013). Kala bedeutet aber auch 'roseau', 'paille'.

Der Begriff kommt als Suffix vor im Sinne von frz. „manche“. *Namakala* wäre dann also 'la manche du pama'.

Die Bedeutung, die in der Folge dem Begriff 'namakala' zugesprochen wird, ist die von 'people who know how to deal with this force of nature', 'antidote for evil'⁷², 'remedy against pollution', 'antidote for poison', 'remedy for garbage' (Bird/Kendall/Tera 1995), 'able to manipulate this force' (Tamari 1995 in Conrad / Frank 1995: 65), 'maître, dompteur du nyama', 'impénétrable à l'impureté' (Cissé 1970: 195), 'antidote du nyama et nyama ardent' (Leynaud & Cissé, 1978: 113), „il peut accomplir certaines actes sans consequences malheureuses“ (Nci Mariko 06. 05.2013⁷³) oder aber man bezeichnet *namakala* als Urheber eines negativ konnotierten 'pama', als Schelm oder Nichtsnutz. Gerade wenn man auf eine Inferiorität der *namakala* hinweisen will, läßt sich letztere Etymologie verwenden. Diese Auffassung ist aber weniger verbreitet als die oben genannten.

Somit läßt sich aus *namakala* – *pama* + *kala* – je nach Etymologie sowohl ein positiver als auch ein negativ besetzter Begriff herstellen.

Die Aufteilung von 'namakala' in die zwei Begriffe 'pama' und 'kala' ist allerdings nur eine von mehreren Möglichkeiten. Der Begriff 'namakala' könnte auch kommen von 'nyamakela', dann mit der Bedeutung von 'makers, doers, creators of nyama', und 'nyama' selbst wiederum kann in zwei Begriffe aufgespalten werden, usw. (s. Bird/Kendall/Tera 1995).

Dazu kommt verkomplizierend, daß natürlich in anderen Sprachen spezialisierte Gruppen von Handwerkern und Musikern etc. anders bezeichnet werden, wie z.B. 'nyamalo' (Mandekakan

⁷¹

Das Wort mit der Bedeutung „Abfall“ wird aber üblicherweise „nyàman“ ausgesprochen, also mit nasalisierter Endsilbe, genauso wie damit gebildete Komposita („nyàmàncélan“, „nyàmànkolon“,...), ('chaume, tout ce qui a l'aspect d'un fouillis', eine bestimmte Kinderkrankheit).

⁷²

Nahezu alle meiner InterviewpartnerInnen gaben *namakala* diese Bedeutung.

⁷³

Wenn jemand auf besondere Art gestorben sei (in Brunnen, sich gehängt, bei der Geburt etc.) rufe man die jeliw, so Mariko.

in Senegal und Gambia). Die „standart etymology [...] is nya (from nyaga) „celebration, festival“ plus mala (from mara) „to save, preserve““ (s. Bird/Kendall/Tera 1995: 30) mit der daraus resultierenden Bedeutung von 'nyamalo' als „preservers of the rituals and celebrations“, die die Gesellschaft zusammenhalten. Die gleiche Bedeutung gilt für den Soninke-Begriff 'nyaxamala': Der Soninke-Begriff 'nyaxanlenme' bedeute wörtlich „le rejeton de la fête“ und 'nyaxamala' „attaché à la fête“. Das heißt: „Ce groupe est engendré par le besoin social de la célébration, dans une société soninke marquée par une vieille tradition étatique. Il fournit aux couches dominantes les moyens idéologiques et matériels de l'exercice du pouvoir“ (Diawara 1990: 39)⁷⁴.

Es ist nicht geklärt bzw. nicht zu ergründen, ob der Soninke- oder der Bambara-Begriff älter ist und ob der eine von dem anderen abgeleitet ist (Bird/Kendall/Tera 1995 und Tamari in Conrad / Frank 1995). Es gibt also bislang keine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Etymologie des Begriffes 'nyamakala' und er kann nicht nur unterschiedliche, sondern sogar gegensätzliche Bedeutungen haben. Camara spricht daher von einer „ambiguité inhérente du mot“ (Camara 1976: 76).

So gibt dieser Begriff Spielraum für unterschiedliche Auslegungen und deutet schon an, wie in der Literatur der Begriff auf unterschiedliche Weise ausgelegt und verwendet wird.

Zur Etymologie des Begriffs 'jeli' schreibt Tamari, er könne zum ersten Mal bei Ibn Battuta (14. Jh.) nachgewiesen werden und sei ein typisches Mande-Wort, also kein Lehnwort, und sei der Ursprung für drei ähnliche Begriffe (in Soninke⁷⁵, Dan und Fulfulde) (Tamari 1995 in Conrad / Frank 1995: 69). Tamari stellt insgesamt 23 Begriffe in verschiedenen Sprachen für 'bard' fest, die von höchstens neun Begriffen hergeleitet werden können.

Die Frage nach der Beziehung / Differenz von *horon* und *nyamakala* stellt sich also aufgrund der Etymologien als komplex und zum Teil widersprüchlich dar. Daraus ergeben sich Fragen nach dem historischen Ursprungskontext und der ursprünglichen Bedeutung der als solche bezeichneten Gruppen, die wissenschaftlich kaum befriedigend beantwortet werden können. Literarische Texte wie das *Sunjata*-Epos versuchen eine Antwort auf diese Fragen zu geben.

74

Ebenso im Interview: „qn qui est attaché aux loisirs, cérémonies“ (Interview mit Issiaka Ballo)

75

Der Soninke Begriff *laxaranto* entspricht der Bedeutung nach dem Bambara-Begriff *jeli* und bedeutet nach Diawara „ceux qui sont dotés de la bouche“ und „désigne ceux qui s'emparent des traditions orales des autres pour les rendre publiques“ (Diawara 1990: 40). Diese Gruppe sei in der Vergangenheit in drei Untergruppen aufgeteilt gewesen, je nachdem für wen sie arbeiteten (aristocratie du Wagadu + Soniko; populations d'origine mandenka; marabouts + plus tard aristocratie Jawara) und in zwei hierarchisierte Gruppen, je nach Verbindung mit der noblesse, die wiederum in verschiedene Untergruppen aufgeteilt gewesen seien. Diese Konstellation habe sich dann im Laufe der Zeit wiederum verändert.

Darüberhinaus bietet der Begriff 'jamakala' Spielraum für unterschiedliche Auslegungen. Auch 'hòròn' jedoch ist kein eindeutiger Begriff, wie im folgenden Abschnitt deutlich wird.

Definitionen aus Wörterbüchern

„[L]anguage not only depicts but also constitutes social hierarchies and differences among its speakers, their identities, and their relations to one another [...] who speaks what language form to whom, on what occasion, and for what purpose? [...] Meanings, together with their criteria, are intersubjectively created in the course of cultural performance [...]” (Karp / Masolo 2000: 83, 87).

Auch die Wörterbücher erscheinen in einem bestimmten Kontext und eine chronologische Übersicht über die Übersetzungen und Worterklärungen von 'hòròn' und 'jamakala' zeigt auch hier verschiedene Auffassungen von Bedeutung.

Bazins *Dictionnaire Bambara-Français* von 1906 gibt folgende Übersetzungen:

Horon Homme libre □□□□ Horon ni dyon dara Alla fè, l'homme libre et l'esclave ont été créés par Dieu

Horonya, horoya Liberté Libérer, affranchir

Nyamakala Roturier, homme des derniers classes de la société (forgeron, cordonnier, griot, etc.) Ctr. Tontigi Nyamakalaya Qualité de roturier, basse extraction

Dyéli Griot, barde Dyeliya Etat de griot, caste des griots Dyéli tè sé ka bo dyéliya la un griot ne peut cesser de l'être („quitter sa caste“)

Delafosse übersetzt in seinem *Dictionnaire Mandingue-Français* von 1955 die Begriffe wie folgt: **horo** S individu libre et né de parents libres, noble, naissance noble Adj. Libre, né libre, noble V. naître libre, rendre libre, affranchir

horonya liberté, affranchissement; devenir libre; affranchir

Für **nyamakala** übersetzt er (litt. „brin de fumier“) „menu peuple, homme de peu, roturier, individu d'origine servile ou appartenant à une caste“

jeli oder dyeli oder ähnliches wird nicht übersetzt.

Im *Bambara-English Student Lexicon* von Bird und Kanté (1977) findet man:

hòròn: 'noble, non-casted person'

nyamakala: 'casted person'

jeli: bard, griot

Das *Bambara-Deutsch-Wörterbuch* von Ebermann (1986) nennt folgende Übersetzungen:

hòròn: Kaste der Freien, Noblen

hòrònnya: Freiheit, Unabhängigkeit

nyamakala: Mitglied bestimmter Kaste (Schmied, Schuster, etc.)

jeli: Griot

Im *Dictionnaire Bambara – Français* von Bailleul (2007) finden sich die Bedeutungen:

hòròn: 1. « homme libre », 2. « personne honnête, polie, loyale ».

hòrònnya: 1. « liberté, indépendance », 2. « noblesse », 3. « honnêteté, loyauté, bonne moralité »

ñamakala: „homme de caste“

ñamakalaya: „condition d'une personne de caste (considéré comme inférieurs par les 'nobles', les guerriers“

jeli: „griot, homme de caste, beau parleur et quémendeur

Das elektronische Wörterbuch *Wagadu Danjegafe* (2008) nennt:

hōrōn: 1 Maaya sebaayakunda fusamanci, 2 Maaya bonya ni taɗa ka bon maa min yorɔ; danbe kogelentigi; kantigi min ke s'a yere la

Nach der ersten Definition ist der **hōrōn** eine Person, die einer anderen übergeordnet ist. Die andere Definition verrät dagegen etwas über das Verhalten und den Charakter des **hōrōn**: Es handelt sich um eine Person mit den Attributen Würde/guter Ruf, Respekt und Selbstbeherrschung, um jemanden, der sein Wort hält.

namakala: Danbeko ni laadako ye maa minnu Danfara ka Bô hôrônwa na (derjenige, den Würde und Gebräuche vom **hōrōn** unterscheiden). danbeko: ce qui est dignité

laadako: ce qui concerne tradition, coutume, culture

jeli: namakala sugu min be **hōrōn** lahoroma jini; a mago ye maaya sirataama ye (derjenige namakala, der die Ehre, den Gefallen des **hōrōn** sucht; sein Ziel ist es, Botengänge für die Menschen auszuführen)

Wiederum wird mithilfe des Begriffs **hōrōn** definiert (diejenigen unter den **namakalaw**, die die Lust der **hōrōnw** zu gewinnen suchen), gleichzeitig erfährt man etwas über seine Funktion: Es handelt sich um denjenigen, der das Funktionieren der sozialen Beziehungen zu gewährleisten sucht.

Der *Dictionnaire bambara-français* von Dumestre (2011) nennt:

hōrōn: „tout homme issu d'ancêtres ayant eu la condition d'homme libre“ also über die familiäre Herkunft / Abstammung. Als Übersetzungen gibt er an „libre, noble, non casté et non captif; digne“ „**Hōrōn** mālobali ní dúbaga ká kán. Le noble qui est éhonté ne vaut pas mieux qu'un sorcier. (prov.) [...] An fe yan, **hōrōn** ni nyàmakala te fūrunyogonma yé. Chez nous ici, les hommes libres et les gens de caste ne peuvent se marier ensemble. [...] Ní mín kera **hōrōn** yé í sínji lá, faantanya te **hōrōnya** bo à lá. La pauvreté n'enlève pas la noblesse de celui qui est noble de naissance. (prov.) [...] **hōrōn** túlo bilen. Noble important (: catégorie qui se compose des guerriers, des personnages religieux et des gros possédants) [...] **hōrōn** kólon vaurien

hōrōnya: libérer, être libre, affranchir; être digne; noblesse, liberté, état de celui qui n'est ni casté, ni captif; dignité, humanité; indépendance Ce te **hōrōnya** n'à fūrumuso te L'homme sans épouse n'a pas de dignité [...] Núgu lánkolon te **hōrōnya** dōn. Celui qui a le ventre vide oublie toute dignité.

nyàmakala: personne de caste. Nyàmakala temensenna yé dègun yé, sàngo à bádabada be é mogo mín dá lá. Une personne de caste est fatigante, surtout pour celui qui la trouve sans cesse à sa porte. Étymologie très disputée.

nyàmakàlāya: condition des gens de caste O dōn nyàmakalaya yé sanun yé. En ce temps là, être de condition castée c'était de l'or

jeli: „griot, homme de caste, toute personne appartenant à la caste des griots (qu'elle pratique ou non la musique ou l'entremise) Né te jèli yé kó í b'ù dèli. Je ne suis pas un griot, je n'ai pas à les en prier [...] Jèli te mǎlo, nkà à fōnkun be wosi. Le griot n'a pas honte, mais son front transpire. (prov.)

jèliya: métier de griot, état d'homme de caste; comportement de griot, flatterie, bavardage

Im Online-Wörterbuch www.bambara.org⁷⁶ findet man:

hōrōn: n. 1 • noble; noble. 2 • homme libre; freeman.

hōrōnya: n. liberté, indépendance; liberty, independence. vt. libérer; liberate, set free. X **hōrōnya** Y ma to set X free from Y. libérer X de Y. Morph: **hōrōn**-ya.

⁷⁶

<< <http://www.bambara.org/lexique/lexicon/main.htm> >>, aufgerufen am 14.11.2013.

namakala: n. personne de caste, ex. forgeron, griot, cordonnier; casted person, e.g. blacksmith, bard, leatherworker. See: numu; jeli; garanke
jeli: n. griot; bard, griot, praise singer. Category: Music

Der *namakala* gehört bei Bazin zu den Letzten der Gesellschaft und er zählt Berufe auf. Der Begriff dient also zur Bezeichnung eines untergeordneten sozialen Status und bestimmter Professionen. Delafosse übernimmt die Idee des Untergeordneten, für ihn sind *namakalaw* aber auch u.U. 'servile' (also wie Sklaven?) und er führt den Kastenbegriff ein, der von allen weiteren Wörterbüchern beibehalten wird, um *namakala* zu definieren, teils mit verschiedenen Berufsbezeichnungen, wobei die Idee des 'Untergeordneten' in den Hintergrund rückt. *horon* wird also mit dem abstrakten Begriff Freiheit in Verbindung gebracht, frei im Gegensatz zu *jon*, mit einem Status und mit einem Verhalten. *namakala* dagegen wird ebenfalls mit einem Status, aber auch über seine professionelle Situation definiert.

Der arabische Begriff, von dem 'horon' abgeleitet ist, kann laut Tamari sowohl die Bedeutung eines Gegensatzes zu 'Sklave' haben als auch ein Mitglied der Elite bezeichnen (Tamari 1997: 314). 'horon' hat auch in den Wörterbüchern zunächst bei Bazin nur die Bedeutung von 'freier Mann' im Gegensatz zum (unfreien) Sklaven. Bei Delafosse kommt die Bedeutung von 'noble' sowie der Aspekt der Kaste hinzu. Bei Bird und Kanté präzisiert sich die Bedeutung abermals: Die Kastenzugehörigkeit wird zum Differenzmerkmal: *horon* und *namakala* werden jeweils explizit verknüpft mit der Zugehörigkeit oder nicht zu einer Kaste ('non-casted person' vs. 'casted person'), dafür fällt die Bedeutung 'frei' weg. Die aktuell bedeutsame Relevanz des Gegensatzes zwischen Sklave und Freiem mag sich in einer Gesellschaft, in der die Sklaverei als beendet angegeben wird, verringern. Der 'horon' ist ursprünglich derjenige, der kein 'jon', kein 'Sklave' ist. Wenn die Sklaven befreit und damit nicht mehr existent sind, ergibt sich eine definitorische Lücke für 'horon': Er läßt sich nicht mehr als Gegenbegriff zum Sklaven definieren, stattdessen wird möglicherweise die Differenz zum *namakala* aufgestellt bzw. stärker betont. Es besteht mithin Uneinigkeit über den Gegensatz von *horon*: Mal wird als Gegenbegriff 'jon' (Sklave) angegeben, mal 'namakala' oder 'Kaste'.

Die Anwendung des Begriffs der 'Kaste' wird daher sehr unterschiedlich gehandhabt. Bei Ebermann wird auch der *horon* im Gegensatz zu den Angaben bei Bird und Kante zu einer 'Kaste' gehörend bezeichnet. Bei Bailleul fällt der Begriff der Kaste zur Erklärung von *horon* dagegen wieder weg und auch die späteren Wörterbücher scheinen sich einig zu sein, daß der Begriff 'Kaste' den *namakalaw* vorbehalten ist.

Auch der Gegenbegriff zu *namakala* ist variabel: Zu Beginn (Bazin) ist dies kein Gegenbegriff zu 'horon': er wird als 'roturier' bezeichnet, wodurch er nicht als Gegensatz zu

'homme libre', sondern zu 'tontigi' auftritt.

Erst ab 2007 wird mit Bailleul auch der Ethos-Aspekt der *horɔnɔ* aufgenommen. 'horɔn' erhält ab hier die Doppelbedeutung frei, unabhängig und nobel, würdig, beherrscht, die Scham fürchtend. Somit ergibt sich ein Zusammenhang zwischen privilegiertem Status und entsprechendem Verhalten, vergleichbar mit dem deutschen Begriff 'edel'.

Ausblick

Mag die gesellschaftliche Differenzierung auf den ersten Blick eindeutig erscheinen in eine klare Unterscheidung zwischen *horɔn*, *jɔn* und *namakala*, ergibt sich bei näherem Hinsehen – sogar zunächst nur mit einem Blick in verschiedene Wörterbücher – ein komplexes Bild, das die Differenz von *horɔn* und *namakala* bzw. *jeli*, die in dieser Arbeit thematisiert wird, als ein sehr wandelbares und mit variablen Zuschreibungen, Status-Bewertungen, jedenfalls nicht als eine eindeutige festgelegte Beziehung zeigt.

Bereits die Lektüre der Wörterbücher macht die Verwirrung, die diese Begriffe auslösen, und die Uneinigkeit über ihre Bedeutungen deutlich. Kein Wörterbuch entspricht einem anderen vollständig.

Dies erklärt einerseits die Mühe, die in der wissenschaftlichen Literatur zu erkennen ist, die Phänomene von *namakala* und *horɔn* zu erklären und läßt andererseits bereits erahnen, daß auch in den literarischen Texten je nach Autor und Kontext eine Vielzahl von Interpretationen realisiert werden. Eines wird bereits deutlich: Aufgrund der unterschiedlichen Kriterien, die zur jeweiligen Definition verwendet werden und aufgrund der zwei Bedeutungen von 'horɔn' ist die Beziehung auf der sprachlichen Ebene zwischen *horɔn* und *jeli* variabel, je nach Intention dessen der spricht. Einerseits wird *namakala* als Gegensatz zu *horɔn* bezeichnet. Andererseits kann sich z.B. ein *namakala* 'horɔn' nennen, wenn er sich auf die zweite Bedeutung des Begriffs bezieht. Die Ambiguität des Begriffs bietet Raum für eine Ambiguität der Beziehung, der Differenz.

Eine diskursive Differenzsetzung von *horɔn* und *jeli* als Gegensätze ist problematisch, wie bereits die genaue Auseinandersetzung mit den Begriffen selbst zeigt. Sie ist problematisch zum einen aufgrund der Bedeutungsvielfalt von *horɔn* und zum anderen dadurch, daß *jeli*, wenn man einen Gegensatz-Partner zu ihm finden will, darin den *jatigi* oder *tontigi* findet, nicht den *horɔn*, man also weiter differenzieren muß. Es kommt also immer auf die situative Positionierung des *horɔn* als *jatigi* und des *jeli* als *jeli* an, der sich aber auch als *horɔn* inszenieren kann. Es handelt sich also um eine in einem bestimmten konkreten Kontext immer wieder performativ neu erschaffene Differenz. Unter performativ verstehe ich Handlungen, die auch Sprachhandlungen miteinbeziehen.

Literarische Texte nutzen diese 'Erschaffbarkeit' der Differenz aus, indem sie Figuren als *hōron*, *jeli* und *jatigi* unterschiedlich inszenieren und Rollenbilder und Statusbewertungen diskursiv hervorbringen und gestalten, indem sie auch Konzepte von '*hōronya*' und '*jeliya*', als dem '*hōron*-Sein' bzw. '*jeli*-Sein' vermitteln, immer entsprechend spezifischer Wirkungsabsichten. Wie also Äußerungen und Handlungen der außerliterarischen, 'realen' Welt, so meine These, wirkt die Literatur interessenbedingt performativ an der situativen Herstellung und Gestaltung unterschiedlich bewerteter Differenzbeziehungen mit.

III Die Konstruktion von Sultan und Dichterdiplomat in arabischen Texten des 14. Jahrhunderts

Die früheste schriftliche Literatur, in der *jeliw* und *hōronw* auftauchen, ist in arabischer Sprache. Zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert wird Westafrika häufig in historischen Abhandlungen und Reiseberichten thematisiert. Zwei der bekanntesten Texte stammen von al-'Umari und Ibn Battuta, die für dieses Kapitel ausgewählt wurden, da in ihnen die ausführlichsten Darstellungen von *jeliw* im damaligen Königreich Mali zu finden sind und zwei verschiedene Textsorten untersucht werden können: ein enzyklopädisches Werk und ein Reisebericht. In diesen Texten wird zwar eine spezifische Form der Differenz gebildet, allerdings werden hier bereits verschiedene Kernelemente angesprochen, die auch in späteren Texten bestimmend für die Differenz von *hōron* und *jeli* sind.

Auch andere arabische Texte erwähnen das Königreich Mali, ohne jedoch auf die *jeliw* einzugehen. Ibn Khaldun zum Beispiel (geb. 1332 in Tunis, gest. 1406) schreibt in seiner 'Universalgeschichte' über den ersten Herrscher von Mali: „Le plus puissant de leurs rois, celui qui vainquit les Susu, conquit leur pays et leur arracha des mains le pouvoir, s'appellait Mari Djata“ (Cuoq 1975: S.344). Er beschreibt Mali als sehr großes, mächtiges Reich (ebd.: 346f, 352), lobt den Herrscher Mansa Musa (ebd.: 346), berichtet aber auch über Herrscher, die sich seiner Meinung nach unangemessen verhalten haben (ebd.: 345, 348f). Dieser bewertende Duktus, der aus einem ständigen In-Beziehung-Setzen des Geschilderten mit der eigenen Herkunftskultur resultiert, ist ein bestimmendes Merkmal aller Reiseberichte und enzyklopädischer Werke, deren Autoren aus einer Außenseiter-Perspektive heraus formulieren.

In einigen Texten tauchen zwar *jeliw* auf, allerdings behandeln sie nicht ausführlich das Königreich Mali, sondern vor allem das Songhay-Reich: Ab dem 17. Jahrhundert sind Geschichtstexte bekannt, die von Westafrikanern selbst in arabischer Sprache verfaßt sind.

Die Chronik *Tarikh al-Fatash* (oder *Tarīkh el-Fettâch*) entsteht wohl im 17. Jahrhundert in Timbuktu und hat eine uneindeutige Autorenlage. Es gibt drei Kapitel über das Königreich Mali, wiederum ohne einen Auftritt von jeliw, ansonsten handelt es vom Songhay-Reich. Passagen, die hier von den jeliw handeln, sollen allerdings auch aus dem 19. Jahrhundert stammen und die Art der Darstellung politisch motiviert sein (Tamari 1997: 304-306). Es ist daher sehr schwer nachzuvollziehen, wer wann was warum geschrieben hat. Teilweise werden jeliw als Quelle für die dargelegten Informationen angegeben: „I report these details from the *guissiridonké* [chief griot] Boukâri, who gave me the account of these events; others in whom I have complete confidence have also told me the same story“ (Kâti 1913: 276 in: Hale 1998: 80). Neben dieser Rolle des Inhabers (geschichtlichen) Wissens wird ihnen auch die des engen Vertrauten des Herrschers zugeschrieben. So hat allein der jeli von Askia Daoud, Dako, das Recht, diesen bei seinem Vornamen anzusprechen (Kâti 1913: 176f und 14, Hale 1998: 81).

Unter dem Namen *Tarikh al-Sudan* (oder *Tarīkh es-Soudan*) bekannt ist eine Schrift, die einem Autor namens Abd al-Rahman ibn Abd Allah ibn Imran ibn Amir al Sadi zugesprochen wird, ein Notar bzw. Imam, der 1596 in Timbuktu geboren sein soll (Tamari 1997: 302). Sich auf verschiedene schriftliche arabische sowie orale Quellen beziehend, berichtet er sehr knapp von der Geschichte Malis. Das dritte Kapitel heißt „Sultan Kankan Musa and Malian Rule over the Middle Niger“ und das vierte „Mali and its Provinces“. Hier ist allerdings gar nicht die Rede von jeliw. Die Chronik über das Sonhgay-Reich dagegen berichtet von jeliw in drastischer Weise. Er nennt Sänger ('Mabi') (Al-Sadi: S.102, 168) und Musiker: „when Askia Ismâil (reigned 1537-39) comes to the throne of the Songhay empire, the French translators describe as a *chanteur* a man who proclaims the importance of the event in such glowing terms that the ruler suffers from a sudden, violent emotion and begins to bleed from the anus“ (Hale 1998: 80). An anderer Stelle heißt es über die gewaltige, sogar todbringende Wirkung der Musik der jeliw: Der Herrscher Askia Daoud, der auf dem Rückweg von einer erfolgreichen Schlacht Mohammed Benkan (oder Bunkan) begrüßt, „ordered all the musicians to greet Askia Muhammad Bunkan by playing their instruments. When he heard the sounds the veins in his heart were severed and he died instantly“ (in: Hale 1998: 80).

Im Unterschied zu solchen Schilderungen fallen die dargestellten Begegnungen von jeli und *horon* im Reich Mali bei al-'Umari und Ibn Battuta deutlich weniger folgenreich für die physische Existenz der *horonw* aus, wohl aber zeigen sie mit dem jeli als Dichter und Diplomaten eine unabdingbare Figur für die diskursive Existenz des *horon*.

Im folgenden werden zunächst die beiden genauer analysierten Autoren und ihre Texte kurz

vorgestellt.

Al-'Umari und Ibn Battuta: Enzyklopädie und Reisebericht

Aufgrund der vielfachen und zum Teil unübersichtlichen Edition der arabischen Texte und der Verwendung von Übersetzungen habe ich verschiedene Ausgaben der Werke al-'Umaris und Ibn Battutas zur Hand genommen. Dies ermöglicht eine Berücksichtigung der mit den Übersetzungen einhergehenden unterschiedlichen Interpretationen. Es handelt sich um zwei fast zeitgleich erschienene Bände mit Übersetzungen arabischer Texte zu Westafrika vom 8.-16. bzw. 9.-17. Jahrhundert: die französischsprachige Ausgabe von Cuq 1975⁷⁷ und die englischsprachige von Levtzion & Hopkins 1981⁷⁸.

Die Motivation Cuqs für seine Publikation ist: „avoir à la portée de la main, pour toute recherche historique, un recueil des sources arabes concernant l'Ouest africain“ (Cuq 1975: XV). Sein Anliegen ist also das eines Historikers, dementsprechend verweisen die Fußnoten und Kommentare z.B. auf die Übereinstimmung der beschriebenen Orte mit heutigen, auf die Wahrscheinlichkeit der Wahrhaftigkeit der gemachten Aussagen, geben Erklärungen von Begriffen, usw. Die Intention des zweiten Bandes ist ähnlich: Die Publikation geht auf eine Initiative an der University of Ghana zurück, eine englische Übersetzung aller schriftlichen Quellen zum historischen Ghana herauszugeben und ist das Gemeinschaftsprojekt zweier Wissenschaftler der Universitäten Cambridge und Jerusalem.

Der Reisebericht von Ibn Battuta liegt darüberhinaus in einer französischen Übersetzung von de Slane (1843) vor⁷⁹. Hier heißt es in der Einleitung, er sei vom Kriegsminister beauftragt, „L'Histoire des dynasties berbères en Afrique“ von Ibn Khaldoun herauszugeben. Dabei beschäftigt er sich auch mit anderen arabischen Schriften, darunter die Reiseerzählungen des aus einer Berber-Familie stammenden Ibn Battuta, die er ebenfalls veröffentlicht (de Slane 1843: V). Er übersetzt, wie er sagt, aus vier Original-Manuskripten, darunter aus einem, das Ibn Djozai im Auftrag des Sultans nur wenige Monate nach Ibn Battutas Rückkehr nach den Notizen eines Schreibers angefertigt habe, dem Ibn Battuta seine Erlebnisse diktiert habe⁸⁰.

⁷⁷

Cuq, Joseph M. 1975. *Recueil des Sources Arabes concernant l'Afrique Occidentale du VIII^e au XVI^e siècle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

⁷⁸

Levtzion N. / Hopkins, J. F. P. 1981. *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁷⁹

de Slane, M. Mac Guckin. 1843. *Voyage dans le Soudan. Par Ibn-Batouta. Trad. sur les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*. Paris, Impr. Royale.

⁸⁰

Es handelt sich um Ibn Juzayy, den Schreiber bzw. Sekretär des Sultans, bekannt für seinen kunstvollen Stil (Levtzion & Hopkins 1981: 279). Er habe sich aber treu an das gehalten, was Ibn Battuta ihm berichtet habe (Levtzion & Hopkins 1981: 279f).

al-'Umari: 'Blickpfad' durch die Metropolen zivilisierter Länder

Der als Ibn Fadl Allah al-'Umari bekannte Autor wird 1301 in Damaskus als Sohn eines hohen Beamten der Mamluk Administration geboren. Selbst aber wenig erfolgreich im Verwaltungsapparat, lebt er viele Jahre in Kairo und stirbt 1349 (Levtzion & Hopkins 1981: 252). Sein *Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār*⁸¹ erscheint im Umfeld einer Vielzahl von Texten zu Geographie und Geschichte der damaligen in arabischen Ländern bekannten Welt und hat die Form einer Enzyklopädie. Levtzion & Hopkins schreiben: „Together with Ibn Khaldūn's chronicle and Ibn Baṭṭūṭa's eye-witness account, al-'Umārī's work is a major source for the history of Mālī in the fourteenth century“ (Levtzion & Hopkins 1981: 253). Auch Cuoq nennt ihn für die Geschichte Westafrikas „un des auteurs les plus importants“ (Cuoq 1975: 254). Diese Aussagen etwas relativierend ist dazu anzumerken, daß das Werk trotz seines Anspruchs in hohem Maße von der Positionierung des Autors abhängig ist und daher vor allem eine bestimmte Perspektive auf die Geschichte vermittelt, wie bereits die Auswahl der Themen deutlich macht:

Es sei „une encyclopédie à l'usage de l'homme cultivé de l'époque: histoire, géographie, droit, religion, littérature, administration y trouvent place“ (Cuoq 1975: 254). Es gibt dementsprechend darin auch ein Kapitel über das Königreich Mali, seinen 'Sultan' und dessen Hof, die dazugehörigen Gebiete und Völker, über die Hauptstadt, die Landwirtschaft und Ernährungsgewohnheiten, Fauna und Flora, über wichtige Handelswaren wie Gold und Salz, es werden einige Sitten und Bräuche beschrieben sowie sehr ausführlich die Wallfahrt Mansa Musas. Das Werk gibt somit alle Informationen, die vor dem zeitlichen und räumlichen Hintergrund des Autors entsprechend seines gesellschaftspolitischen und religiösen Kontext relevant erscheinen, es ist eine „littérature d'étrangers pour étrangers au pays“ (Cuoq 1975: 29). Die Textform der Enzyklopädie suggeriert, daß es sich hier nicht um eine subjektive Sichtweise handelt, sondern ein Werk ist, das durch seine Allgemeingültigkeit und seinen umfassenden Wahrheitsanspruch eine Autoritätswirkung hat. Seine Informationen über Mali sammelt al-'Umari in Kairo von Reisenden sowie von Personen, die den Herrscher von Mali, Mansa Musa, gekannt haben.

Ibn Battuta: Reise

Shams al-Dīn Abū 'Abd Allāh Muḥammad Ibn Baṭṭūṭa al-Lawātī al-Tandjī verfaßt Eindrücke einer selbst unternommenen Reise unter dem Titel *Tuḥfat an-Nuẓẓār fī Gharā'ib al-Amṣār wa*

81

Pathways of Vision in the Realms of the Metropolises (Levtzion & Hopkins 1981) bzw. *Les itinéraires des regards sur les royaumes des pays civilisés* (Cuoq 1975).

‘*Ajā’ib al-Asfā*⁸², üblicherweise bezeichnet mit dem Titel *Rihla* (Reise). 1304 in Tanger geboren, unternimmt er ab 1325 ausgedehnte Reisen in Asien und Afrika, die ihn – möglicherweise im Auftrag des Sultans – 1352 nach Mali führen. Er besucht dabei den Hof des Herrschers von Mali, Mansa Suleyman, über den auch Al-'Umari schreibt. Er stirbt um 1368 in Marrakesch.

De Slane nennt Ibn Battuta zwar einen „exzellenten Beobachter“ (VIII), der auf phantastische Ausschmückungen seiner Berichte verzichtet habe, um nicht vor Lesern, denen die bereisten Regionen ebenfalls bekannt waren unglaubwürdig zu erscheinen⁸³. Der Titel verrät jedoch bereits, worauf sich der Autor konzentriert: auf die „Merkwürdigkeiten“, die „Kuriositäten“ und die „Wunder“ ferner Länder. Erwartungsgemäß begegnen dem Leser hier also keine alltäglichen, bekannten Phänomene, sondern ungewöhnliche und beeindruckende Beobachtungen fremder Länder. Der Autor lenkt seinen Blick so, daß er – für seinen Raum-Zeit-Kontext – 'Exotisches' wahrnimmt. In diesen Kontext sind die Darstellungen von *horon* und *jeli* eingebettet.

Es wird nun entsprechend der im Theoriekapitel vorgestellten Analysefragen und -methoden untersucht, wie die beiden Autoren die Differenz von *horon* und *jeli* darstellen. Die Beschreibung der Differenz ist abhängig von der gewählten Erzählinstanz, die bei beiden Autoren analog zum jeweils verschiedenen Genre (Enzyklopädie, Reisebericht) erheblich variiert und die als erstes in den Blick genommen wird.

Inszenierungen objektiver und subjektiver narrativer Instanzen

Bereits die Beantwortung der Fragen 'Wer spricht?' und 'Wer sieht / nimmt wahr?' zeigt deutliche Unterschiede zwischen den Texten: Während es sich bei al-'Umari um eine Nullfokalisierung mit einem heterodiegetischen Erzähler handelt, gibt es bei Ibn Battuta mit einem homodiegetischen Ich-Erzähler eine interne Fokalisierung. Dieser Unterschied wirkt sich auf die Darstellung der Differenz aus, indem die Erzählstimme der 'Enzyklopädie' einen neutralen Erzählton einnimmt, während es sich bei Ibn Battuta um eine subjektivere Schreibweise handelt, wenngleich natürlich versucht wird, den Duktus eines objektiven Beobachters einzunehmen. Dementsprechend ist der narrative Modus verschieden. Der

82

Cadeau pour les observateurs, traitant des curiosités offertes par les villes et des merveilles rencontrées dans les voyages (de Slane 1843).

83

Dieser Gedanke ebenso bei Levtzion & Hopkins 1981: 280. Allerdings habe der Schreiber bei einigen Darstellungen – nicht die, in denen der *jeli* auftaucht – evtl. auf die Enzyklopädie von Al-'Umari zurückgegriffen (Levtzion & Hopkins 1981: 280f).

Erzähler al-'Umaris nähert sich einem Aperspektivismus an, wobei er bisweilen den Blickwinkel verschiedener auftretender Figuren annimmt, während der Ich-Erzähler Ibn Battutas persönliche Eindrücke schildert, seine eigenen Gefühle und Bewertungen, die durch die Erlebnisse hervorgerufen werden.

Über Sulaymān, den aktuellen Herrscher Malis, schreibt al-'Umari, er sei:

le plus important des rois Sūdān musulmans; il est *celui qui a* le pays le plus vaste, les soldats les plus nombreux; *il est* le plus courageux, le plus riche, le plus fortuné, le plus redoutable à ses ennemis, le plus propre à répandre la bienfaisance“ (Cuoq 1975: 263) ⁸⁴.

Der Erzähler nimmt die Perspektive des Königs ein, den er zum Subjekt der Äußerung macht und dessen Besitz, Charakter und Anliegen genannt werden. Er wird als militärisch bestens ausgerüstet und gefürchtet bei seinen Feinden beschrieben, als überaus mutig und reich und dabei als jemand, der für Anstand sorgt. Der Blickwinkel ist auf die Figur des Königs ausgerichtet, dessen Gefühle sogar beschrieben werden: An einer Stelle erwähnt der Erzähler jeliw als Sänger, Musiker und Tänzer in der Entourage des Königs, der ihre Performance genießt: „Des gens dansent devant *le sultan qui prend grand plaisir* à les voir et *se divertit* de leurs (comportements)⁸⁵“ (Cuoq 1975: 269f) ⁸⁶.

Anders klingt der Text bei Ibn Battuta, dessen Ich-Erzähler mit seinen Begleitern in „Iwalaten“ dem dortigen Befehlshaber und Leutnant des Sultans einen Besuch abstattet. Er schildert seine eigenen Erlebnisse, Beobachtungen und Gefühle und äußert subjektive Wertungen. Als Fremder und 'Außenseiter', der nicht an den Beziehungen vor Ort teilhat und in Unkenntnis lokaler Sitten, die teils für Mißverständnisse sorgt, wie an folgender Stelle, urteilt er nach eigenen Wertmaßstäben und Gepflogenheiten, die von den örtlichen teils differieren. Das Zurückgeifen auf eine Mittlerperson versteht er nicht als Bestandteil des vorgesehenen Protokolls am Hofe, das der Bedeutung des gesprochenen Wortes Rechnung trägt, sondern mißverstehet es als Akt der Geringschätzung:

Nos marchands se tinrent debout en sa présence, et il leur adressa la parole par l'intermédiaire d'un tiers⁸⁷, bien qu'ils se trouvassent tout près de lui. Ce fut là une marque du peu de considération qu'il avait pour eux, et je fus tellement mécontent, que je regrettai amèrement d'être venu dans un pays dont les habitants se montrent si peu polis et témoignent tant de mépris pour les hommes blancs“ (de Slane 1843: 10).

Der Fokus liegt auf dem Ich-Erzähler und auf dessen Erlebnissen mit den anderen Figuren.

84

Eigene Hervorhebung.

85

Klammer von de Slane, dessen Ergänzung.

86

Eigene Hervorhebung.

87

Die Fußnote und die anderen Übersetzungen präzisieren hier: In einer Fußnote: „Le texte a: *d'un interprète* □□□□□□“; deutsch: Dolmetscher, Übersetzer; auch bei Levtzion & Hopkins: „interpreter“ (248).

Dies wird bereits deutlich, als er das erste Mal von Dougha, dem jeli des Herrschers von Mali erzählt, was er entsprechend dem Genre, das nicht dem Gebot der Kürze unterliegt, durchweg ausführlicher tut als Al-'Umari. Die Beschreibungen des jeli nehmen dabei im Text erstaunlich viel Raum ein. Zehn Prozent des Textes über Mali thematisieren Dougha und die anderen

88
jeliw. Er ist die nach dem Sultan am ausführlichsten porträtierte Figur und eine der wenigen, die einen Namen erhält. Sie ist für Erzähler und Herrscher, also in Bezug auf Erzählung und Erzähltes eine herausragende Figur. „Arrivé à Melli, capitale du Soudan [...] Je rencontrai ici *l'interprète Dougha*, un nègre de grand talent et d'un haut rang, qui me fit présent d'un taureau“ (de Slane 1843: 19), heißt es in der Aufzählung aller wichtigen Persönlichkeiten, denen Battuta begegnet und die seine Wertschätzung für diese in seinen Augen kultivierte Person zum Ausdruck bringt. Er beschwert sich beim Sultan, den er als äußerst geizig bezeichnet, über dessen Mangel an Gastfreundschaft, wobei ihm Dougha als

89
Übermittler dient, woraufhin er großzügiger willkommen geheißen wird. Mit solchen Beschreibungen wird der vorgeblich als homodiegetischer Zeuge und Beobachter, als Reporter von Gesehenem und Gehörtem Auftretende zuweilen zum autodiegetischen Protagonisten der Erzählung, der seine eigenen Abenteuer schildert.

Al-'Umari nimmt eine der Differenz inhärente Perspektive ein, während Ibn Battuta aus einer Außenseiter-Perspektive berichtet. Diese wird später auch in europäischen Reiseberichten eingenommen. Sein Text ist dem Genre entsprechend viel ausgeschmückter, detailreicher, und macht dadurch sichtbar, was den Erzähler besonders beeindruckt, wie zum Beispiel die Mode: Er beschreibt ausführlich die Bekleidung verschiedener Protagonisten, die bei ihm entweder Grund für Bewunderung (wie bei Dougha, dem jeli des Herrschers) oder für Tadel (wie bei den „Dichtern“ – als Gruppe auftretende jeliw, s. unten – oder den seiner Ansicht nach nicht ausreichend bedeckten Frauen) ist. Der Text erzählt das, was dem aus einer Fremdkultur stammenden Erzähler auffällt, das heißt vor allem erstens das *Offensichtliche*, das für den Außenseiter sinnlich Wahrnehmbare, und zweitens das, was unterschiedlich zum Eigenen, Bekannten ist, gegen eigene Normen verstößt, bei ihm starke Gefühle auslöst. Diese Tendenz ist später auch in den europäischen Reiseberichten erkennbar, die dazu beitragen, daß eine dementsprechende Sichtweise auch in Bezug auf die Differenz von *horon* und jeli im von

88

Insgesamt ca. dreieinhalb von 31 Seiten bei Batouta / de Slane 1843.

89

„Je parlai alors à Dougha, qui me conseilla d'adresser la parole au sultan, promettant de me servir d'interprète“ (Batouta / de Slane 1843: 22; bei Levzion & Hopkins 1981 wird die Passage in wörtlicher Rede widergegeben, die auf die Kompetenz angemessenen Sprechens des jeli hinweist: „Speak with him, and I will express what you want to say in the proper fashion“ (289).

europäischen Autoren bestimmten Diskurs beibehalten und weitertradiert wird.

Während al-'Umari das, was er für die Sicht des Königs auf den jeli hält, darstellt, äußert Ibn Battuta die des Ich-Erzählers: Während es so das eine Mal der König ist, „der großen Gefallen findet“ (Cuoq 1975: 269f) an den Darbietungen der jeli, ist es das andere Mal der Ich-Erzähler, der beispielsweise zwei Listen anfertigt, mit denen er seine persönliche Bewertung des fremden Landes und seiner Sitten abgibt („De ce que j'ai trouvé de bon / de mauvais dans la conduite des noirs“ (de Slane: 36f)⁹⁰). Diese Listen enthalten konzentriert das, was den Erzähler am meisten beeindruckt zu haben scheint, denn sie sind eine Kurzfassung dessen, was er im gesamten Mali-Kapitel berichtet. Die gewählte Erzählsituation mit einer spezifischen narrativen Instanz hat Auswirkungen auf die Darstellung der Differenz und die Bewertung der Protagonisten jeli und ḥorɔn. Der einzeln auftretende jeli des Herrschers erfährt in beiden Texten Wertschätzung, die aber im ersten Fall von der Figur des Königs ausgeht und im zweiten von der des Ich-Erzählers. Die Figurenperspektive al-'Umaris läßt auch die Performance der *Gruppe* der jeliw als erfreuendes Ereignis erscheinen, während sie bei Battuta entsprechend der Projektion der Wertvorstellungen des Erzählers als alberne Possenreißer auftreten, deren Darbietungen quasi auf einer Stufe steht mit dem ebenso kritisierten Verzehr von Hundefleisch, wie ein Teil der zweiten der erwähnten Listen deutlich macht (s. dazu auch weiter unten): „Ils récitent des poésies d'une manière ridicule, comme nous venons de le dire, et un grand nombre entre eux mangent des charognes, des chiens et des ânes“ (de Slane 1843: 38)⁹¹.

Nach diesen grundsätzlichen Beobachtungen der Texte wird nun genauer auf die Konstruktion der Differenz von ḥorɔn und jeli eingegangen und damit auf die jeweils gemachten Zuschreibungen. Zunächst wird untersucht, wie sich die Texte in Hinblick auf die Differenz im Kontext der die dargestellte Gesellschaft ausmachenden unterschiedlichen Differenzkategorien positioniert.

Differenzen

Trotz der gerade genannten Unterschiede der Erzählsituation gibt es eine Reihe wesentlicher Gemeinsamkeiten in beiden Darstellungen. Anders als im späteren wissenschaftlichen Diskurs und auch anders als in einigen europäischen Reiseberichten wird die Gesellschaft Malis nicht

⁹⁰

Bei Cuoq 1975: „Mention de ce que j'ai trouvé de louable dans le comportement des Sudan et de ce que j'y ai trouvé de blâmable“ (310). Bei Levtzion & Hopkins 1981 ein Fließtext unter der Überschrift „What I approved and what I disapproved of among the acts of the Sudan“ (296).

⁹¹

Bei Levtzion & Hopkins 1981 allerdings einfach nur: „Another is what I mentioned in connection with the comic anecdote about the poet's recitation. Another is that many of them eat carrion, and dogs, and donkeys“ (Levtzion & Hopkins 1981: 297).

als zwischen *horon*, *jön* und *namakala* dreigeteilte beschrieben. Von einem 'Kastensystem' ist nicht die Rede. Die Differenz beschränkt sich dabei in dem für den fremden Erzähler Sichtbaren. Dementsprechend wird zur Abstammung, der Herkunft der *jeli* gar nichts gesagt. Abstammung ist kein zur Sprache gebrachtes Distinktionsmerkmal und damit die *jeliw* nicht Teil einer endogamen Gruppe. Die Erzähler konzentrieren sich auf eine Beschreibung des Königshofes und dessen Regierungsform, der *jeli* tritt als Protagonist der Entourage des Herrschers auf. Es wird hier das Augenmerk mehr auf die Differenz zwischen König und Untertanen gelegt und dementsprechend auch auf die zwischen Armut und Reichtum. al'-Umari schreibt: „ce royaume est (caractérisé par)⁹² une chaleur excessive, un genre de vie misérable, le peu des moyens de subsistance“ (Cuoq 1975: 262), im Zusammenhang mit der Herrscherelite dagegen lobt er die feinen Stoffe hoher Qualität (Cuoq 1975: 270) und die großen Summen, die für den Import von Pferden und für die Bezahlung der Emire des Sultans Sulayman ausgegeben werden, von dem er schreibt „Toute sa préoccupation est d'embellir la manière de les vêtir et de donner à ses villes un bel aspect“ (Cuoq 1975: 270). Die Differenz von *jeli* und *horon* erscheint hier als eine neben anderen und ist nicht die Leitdifferenz der dargestellten Gesellschaft. Die in den Texten dargestellte Differenz von *horon* und *jeli* reduziert sich auf die zwischen dem Herrscher und dessen *jeli*. Es wird hier also – anders als im späteren ethnologischen Diskurs – nicht von einer Gruppe von *horonw* als Gegensatz zu einer Gruppe von *namakalaw* gesprochen, sondern eine spezifische, elitäre Form der Differenz gebildet. Hier wird ein Muster gelegt, das auch in späteren, in den folgenden Kapiteln analysierten Texten sichtbar wird. Die Differenz erscheint als personenbezogen, situations- und statusabhängig. Es ist nicht der 'horon', der dem 'jeli' generell gegenübertritt, sondern der *horon* als Herrscher-*jatigi* (also als Herrscher, der für den dienenden *jeli* sorgt) der dem *jeli* in seiner Funktion als Dolmetscher und Dichter – oder als Gestalter des Renommées – in einem gegebenen Kontext, einer spezifischen Situation, die diese Funktion erfordert, begegnet. Die Differenz wird dann aktiviert, wenn die Figur des *horon* als Herrscher – oder, wie in epischen Texten, als Held – den *jeli* als Handhaber des Wortes benötigt.

Die Differenz zwischen *horon* und *jeli* wirkt zusammen mit anderen Differenzkategorien wie der gesellschaftlichen Schicht. Es ist keine *horon-namakala*-Differenz, die hier konstruiert wird, sondern eine von *jatigi* und *jeli*. Es werden hier klare Trennlinien gezogen aufgrund der unterschiedlichen Rollen.

Überschneidungen zwischen dem Herrscher-*jatigi* und dem *jeli* gibt es jedoch bei zwei Attributen: sowohl bei der Kleidung, die jeweils von feinsten Qualität ist, als auch hinsichtlich

92

Die Begriffe in Klammern stammen von Cuoq.

des Waffentragens. Zwischen dem Sultan und seinem persönlichen jeli gibt es viele Ähnlichkeiten: Sie stehen über dem gemeinen Volk, sie sprechen miteinander, sind reich gekleidet, wohlhabend, tragen Insignien der Macht, etc., im Vergleich zu den Differenzen, die den Herrscher und den jeli von anderen Personen trennen. Während auf der Ebene der Schicht, der sozialen Klasse keine Differenz zu bestehen scheint und sich hier sowohl der Herrscher als auch der jeli von der gewöhnlichen freien Bevölkerung und den Sklaven abheben und z.B. beide ausgezeichnet sind mit großem Reichtum, Waffentragen, öffentlicher Aufmerksamkeit und Bekanntheit, besteht die Differenz in ihrer klar getrennten Funktion.

Die Beziehung zwischen dem Sultan und Dougha ist charakterisiert durch ihre Nähe. Die Distanz zwischen jeli und seinem *jatigi* ist kleiner als die zu allen anderen Figuren. Der Sultan hebt sich von seinen Untertanen deutlicher ab als von seinem jeli. Der Herrscher erscheint nur zusammen mit seinem jeli. Cissoko nennt den jeli des Königs am Hof des Mansa bei Ibn Battuta: „[l]e personnage le plus important“ (Cissoko 1969: 334). Das offensichtliche Näheverhältnis zwischen *horon* und jeli kommt durch beides zustande: Die gemeinsame Schicht-Zugehörigkeit und die differente Funktion. Der jeli hat eine enge Verbindung zum

93

König, beinahe intim. Keiner steht dem König so nah wie sein jeli. Er berührt ihn sogar, er spricht mit ihm – als einziger: Niemand außer ihm spricht mit dem König und der König spricht mit niemandem außer ihm. Sie sind gleichsam wie eine Person mit unterschiedlichen Charakterzügen. Der jeli ist dabei der kommunikative, soziale, ermutigende Teil des Königs, seine äußernde / äußere Seite: sein sprechender Mund und Kreateur seines Images.

Cε, die Differenz, erscheint als Unterscheidendes und Zusammenführendes. Nähe und Differenz bedingen sich gegenseitig. Die Nähe entsteht durch die Differenz und die Differenz macht die Nähe möglich. Dies kommt durch die Funktion des jeli. Der jeli ist eng verbunden mit dem König durch das Wort, das machtvolle Verbindungsglied zwischen Herrscher und jeli (s. unten).

Im folgenden werden die Zuschreibungen analysiert, die hier an die Figur des *horon* als Herrscher-*jatigi* im Diskurs angelegt werden, und die auch in Texten, die Gegenstand der folgenden Kapitel sind, aufgegriffen werden.

Der Herrscher

Als Herrscher treten zwei verschiedene Figuren auf: Mansa Musa (nur bei al-'Umari) und

Sulayman (al'-Umari) bzw. Soleiman (Ibn Battuta). Mansa Musa, der sich auf die Pilgerreise nach Mekka begibt, erntet vom Erzähler ausschließlich Lob. Er wird als überaus reich und großzügig beschrieben – in Kairo fällt der Goldpreis aufgrund seiner hohen Ausgaben, er stellt seinen Reichtum also auch zur Schau – und dabei zugleich als fromm und tugendhaft:

[II] manifesta la même attitude de piété et de recueillement en Dieu [...] Lui et son entourage pareillement (se distinguaient) par leur belle manière de se vêtir, leur calme et leur dignité. Il était noble et généreux, multipliant aumônes et bonnes œuvres (Cuoq 1975: 275)).

Sein Nachfolger Sulayman ist ebenfalls außergewöhnlich reich und zeigt sich und seine Entourage mit Symbolen des Wohlstands wie feiner Kleidung und Pferden. Reichtum und Macht des Herrschers finden auch ihren Ausdruck in seinen pompösen öffentlich-zeremoniellen Auftritten (s.u.). Er ist mutig, militärisch bestens ausgerüstet, gefürchtet bei seinen Feinden und pflegt dabei den Anstand. Der Herrscher akzeptiert keinen Menschen über sich und verlangt Unterwerfung von seinen Untertanen (vgl. Cuoq 1975: 271, Levtzion & Hopkins 1981: 266).

Reichtum, Befehlsgewalt und eine allen anderen übergeordnete Position sind zweifellos Kennzeichen des Herrschers, Freigiebigkeit aber ein immer wiederkehrendes Merkmal der *horonya*. Genauso ist die Befehlsgewalt über eine starke Armee ein Herrscherattribut, aber das mutige sich einem Kampf-Stellen, tapfere Tatkraft wiederum Kennzeichen der *horonya* allgemein, die sich eben beim Herrscher u.a. in seiner militärischen Macht äußern. Würde, Mut und Anstand sind als Ethos-Aspekte Teil der *horonya*, für diese Autoren bedeutet das vor allem eine Tugend in religiöser Hinsicht, entspricht daher nicht völlig dem anderer Textsorten wie vielen epischen Texten, in denen die Protagonisten nicht dem Islam folgen. Battuta lobt zum Beispiel in seinem Text den religiösen Eifer und die strenge Religionsausübung, die sich auch in den enthusiastisch befolgten Freitagsgebeten zeigt.

Die Großzügigkeit des Herrschers Sulayman allerdings hält sich in Grenzen, was Ibn Battuta explizit und detailliert mit seinen eigenen Erfahrungen beschreibt. Das Fehlen der *lahorɔnma* (Großzügigkeit, Freigiebigkeit), die zu seinen eigenen Wertvorstellungen gehört, wird von ihm negativ bewertet. Er ist, wie oben erwähnt, unzufrieden mit der mangelnden Gastfreundschaft des geizigen Herrschers, zählt minutiös die von ihm als unangemessen erlebten Willkommensgeschenke auf und greift auf die Hilfe des jeli-Vermittlers zurück, der von ihm weitaus positiver beschrieben wird als der Herrscher – eine im Vergleich mit anderen Texten einzigartige Darstellungsweise.

Der jeli. Dichter, Dolmetscher und Spaßmacher

Der jeli erscheint bei beiden Autoren in einer Doppelfunktion von Mittlerfigur und Artist im Sinne von dem die Kunst beherrschenden Dichter/Musiker/Tänzer. Ich verwende den Begriff 'Artist' im Rückgriff auf die Wortherkunft von lateinisch 'ars', das heißt 'Kunst' als 'Geschicklichkeit', 'Kunstwerk', aber auch 'Handwerk', 'Fertigkeit', 'Wissenschaft', auch als 'Kunst' der Rede (ars dicendi bzw. ars oratoria oder rhetorica), und das auch im Deutschen zunächst den Angehörigen der Fakultät der Freien Künste und dann den Künstler generell bezeichnete, bevor es zur Einschränkung der Bedeutung auf den Geschicklichkeitsübungen vorführenden Künstler kam (vgl. Kluge 2002: 63). Der Begriff wird hier der Funktion des jeli in seiner Kunstfertigkeit im stimmlichen Ausdruck als handwerklichem Können, dem Beherrschen einer Tätigkeit, als auch seinem künstlerisch-ästhetischen Aspekt gerecht.

Bei seiner Beschreibung des Hofes des Herrschers Sulayman erläutert al-'Umari, wie der König auf einer großen Estrade auf einem Thron platz nimmt, mit Waffen aus Gold und einzigartiger Kleidung, in Anwesenheit von um die 30 türkischen Söldnern und den Anführern seiner Kavallerie.

Devant lui, se trouve un personnage qui lui chante (des vers): c'est son fabricant de sabres (ou bourreau, *sayyaf*) . Il y a un autre, un intermédiaire entre lui et la foule, qu'on appelle le poète (griot?) [bei Levzion & Hopkins: „called *shā'ir* „poet“, who is his intermediary (*safīr*)“]. Tout autour d'eux, il y a des gens tenant en mains des tambours, sur lesquels ils frappent. Des gens dansent devant le sultan qui prend grand plaisir à les voir et se divertit de leurs (comportements) (Cuoq 1975: 269f).

Al-'Umari verwendet die Begriffe **سفير** (*safīr*), *Botschafter*, *Gesandter* und **شاعر** (*shā'ir*)), *Dichter*, *Liederkomponist*. Mit „*shā'ir*“ wählt er eine Bezeichnung, mit der er an eigene, bekannte Konzepte von höfischen Dichtergestalten anknüpft, die als epische Preissänger, Wahrsager und Berater fungierten. Durch die Überschneidung kultureller Gegebenheiten und gesellschaftlicher Strukturen kann al-'Umari auf ihm bekannte Konzepte des Artisten zurückgreifen und im jeli den „*shā'ir*“ sehen, der ihm in seiner Funktion sehr ähnlich ist⁹⁴.

Über den Inhalt seiner Verse sagt al-'Umari nichts, anders als Ibn Battuta. al-'Umari erzählt von einer Einzelperson, die gleichzeitig „Botschafter“ und „Dichter“ ist und begleitet wird von Musikern und Tänzern. Dichter und Vermittler sind als zwei Funktionen in einer Figur vereint. Der Dichter ist auch der Botschafter. Er hat somit eine Zwischenposition inne als Sprecher und Vermittler und eine Doppelposition, die Kunst und Diplomatie umfaßt.

Ibn Battuta dagegen verteilt bei der Benennung Mittlerperson und Dichter auf verschiedene

94

Bereits in der vor-islamischen Epoche treten sie mit panegyrischen sowie den Gegner verspottenden Texten zum Beispiel im Rahmen von Kriegshandlungen als Mutmacher und Anspörner auf, außerdem als Kenner der Geschichte. Ihnen werden wahrsagerische und magische Fähigkeiten zugeschrieben, haben also auch eine spirituelle Funktion. Vgl. Kuiper 2009: 58–61.

Figuren. Er nennt die Mittlerfigur تُرْجُمَان (turjumān), *Dolmetscher, Übersetzer*) (De Slane 1843: 10 und 19).

Ibn Battuta macht zwar in der Benennung einen Unterschied, aber in der Beschreibung der Handlungen wird deutlich, daß der „Übersetzer“ Dougha faktisch auch Dichter und Musiker ist: Der jeli des Königs bekommt anders als der Sultan keine Charaktereigenschaften, sondern ist vor allem durch sein Äußeres und seine Rolle gekennzeichnet. Er ist Übermittler und Vermittler zwischen Volk / Fremden und dem König, unübersehbar bei allen offiziellen Ereignissen des Königs und in Konfliktsituationen. Er besingt aber auch in einer Dichtung die großen Taten des Herrschers: „ses entreprises guerrières, ses exploits, ses hauts faits“ (Cuoq 1975: 307), spielt auf einem Instrument und führt kunstvoll seinen Säbel vor.

Die Autoren versuchen also, genauso wie mit der Verwendung von 'Sultan', mit ihnen bekannten Begriffen Fremdes zu deuten. Unbekanntes wird in das eigene Weltbild integriert. Das ist jedoch nicht ausschließlich so: Es kommt vor, daß Ibn Battuta mit der Nennung lokaler Begrifflichkeiten den Text zumindest auf der Wort-Ebene auch für neue Konzepte öffnet: „Le sultan de Melli s'appelle *mança* (منسا) *Soleiman*; le mot *mança* signifie sultan“ (de Slane: 20). Hier werden fremde Konzepte in eigene 'übersetzt', im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Der Autor transkribiert den Mande-Begriff in arabische Zeichen, und der Übersetzer dann wiederum in lateinische. Ibn Battuta verwendet auch für die „Dichter“ den Mande-Begriff جالي (*jali*), wieder als eine Transkription:

Le jour de la fête, quand Dougha eut cessé ses jeux⁹⁵, les poètes se présentèrent devant l'assemblée. On les appelle *djola* (دولا), mot qui est le pluriel de *djāli* (دجالي)⁹⁶. Chacun d'eux avait endossé un déguisement fait avec des plumes, et garni d'une tête de bois avec un bec rouge pour représenter l'oiseau nommé *schec-schac*. Ils se tinrent devant le sultan dans cet accoutrement ridicule⁹⁷, et lui récitèrent leurs vers (de Slane 1843: 30f).

Ibn Battuta zeichnet von diesem jeli ein ausgesprochen positives Bild, schließlich hat dieser ihm wesentlich geholfen, ihm ein großzügiges Geschenk gemacht und erfüllt mit seinem Äußeren und seinem Verhalten die Wertmaßstäbe des Erzählers. Auch in Beziehung zum König erscheint Dougha in einer privilegierten Position. Über eine Audienz beim Herrscher schreibt er:

L'interprète Doûgha se tient debout à la porte; il a sur lui des vêtements superbes [...] son turban est orné de franges que ces gens savent arranger admirablement. Il a à son cou un sabre dont le fourreau est en or; à ses pieds sont des bottes et des éperons; personne excepté lui ne porte des bottes ce jour-là; il

95

Levtzion & Hopkins 1981: „his performance“ (293).

96

Bei Levtzion & Hopkins: „*jālī*“ (293), bei Cuoq: „*Djālī*“ (307). (de Slane schreibt دولا , wie auch andere Wörter mit langem [i], ohne Punkte unter dem [ya']).

97

Levtzion & Hopkins 1981: „in this comical shape“ (293).

tient à la main deux lances courtes, dont l'une est en argent et l'autre en or et leur pointes sont en fer [...] quiconque désire parler au sultan s'adresse d'abord à Doughâ; celui parle audit personne qui se tient debout, et ce dernier, au souverain (Levtzion & Hopkins 1981: 290f).

Auch bei religiösen Festen („la fête du sacrifice et celle de la rupture du jeûne“) spielt Dougha eine Rolle (de Slane 1843: 28-30). Er erscheint bei einer jeden Freitag nach dem Gebet stattfindenden Zeremonie mit seinen vier Frauen und etwa 100 Sklavinnen, „toutes revêtues de beaux habits“, er nimmt mit seinem Instrument auf einem Thron platz (während andere vor dem König stehen oder sich im Staub rollen müssen) und singt den Lobpreis des Königs, begleitet von seinen Frauen und rund 30 Pagen, die auf Trommeln spielen. Daraufhin führen sie akrobatische Kunststücke vor. Der Sultan beschenkt ihn reich mit Gold, worin ihn am Folgetag die Emire imitieren. Der oberste jeli erscheint als überaus reiche und respektierte

98

Figur, die vom König in allen Ehren empfangen wird .

Battuta ist beeindruckt von dem Reichtum der Kleidung, die er in aller Ausführlichkeit beschreibt und die für ihn Grund zu Anerkennung ist. Der Text zeigt die Bewunderung des Autors für die reiche Ausstattung und die Kompetenzen des jeli und seiner Begleitung. Seine Attribute werden vom Erzähler bewertet mit den Adjektiven „jolies, élégante, agilité admirable, manière fort jolie, étonnante“ (Cuoq 1975: 307). Im Text wird der König vom jeli gepriesen. Aber der Text selbst erscheint vielfach als ein Lobpreis des jeli.

Er ist begleitet von einer Gruppe weiterer Figuren, und diese werden von Battuta als die eigentlichen „djola“ (= jeliw) bezeichnet, was er mit „Dichter“ übersetzt. Während Dougha vom Erzähler als einer der vornehmsten und wichtigsten Personen, oder, je nach Übersetzungen, als besonders begabt mit hohem Rang bzw. respektiert, bezeichnet wird, der auf einem Thron platz nehmen darf, und der dem Erzähler persönlich nützlich wird, edel ist und gut gekleidet – die Bewertung der Bekleidung entspricht der Bewertung der Person – lösen seine Begleiter beim Ich-Erzähler eine Mischung aus Belustigung und Mißachtung hervor, womit eine Binnendifferenz geschaffen wird: Sie haben eine „komische Gestalt“, er

98

Dougha l'interprète vint avec ses quatre femmes, et environ une centaine de jeunes esclaves qui lui appartenaient, toutes revêtues de beaux habits, et portant autour de la tête des bandeaux d'or et d'argent, garnis de pommes de ces deux métaux. Dougha lui-même prit place sur un trône dressé pour le recevoir, et, touchant d'un instrument de musique fait avec un roseau garni de grelots dans la partie inférieure, il chanta des vers renfermant les louanges du sultan et le récit de ses guerres et exploits, pendant que ses femmes et les jeunes esclaves l'accompagnaient de leur voix et exécutaient des jeux avec leurs arcs. Environ trente de ses pages, habillés de rouge et coiffés de turbans blancs, les accompagnèrent, chacun battant un tambour qu'il portait suspendu devant lui. Ensuite vinrent les pages ses camarades exécutant des jeux et des sauts périlleux à la manière des natifs de Sind; ils y déployèrent beaucoup d'adresse et d'activité, et ils s'escrimèrent aussi de leurs épées; Dougha lui-même se montra très-habile à cet exercice. Alors le sultan lui assigna une gratification, et on lui présenta une bourse renfermant deux cents *mithcals* de poudre d'or. On annonça au public le montant du cadeau, et aussitôt les *ferraris* se levèrent et firent résonner les cordes de leurs arcs pour remercier le sultan. Le lendemain, chacun d'eux apporta à Dougha un présent de la même valeur que celui du sultan (de Slane 1843: 29f). In Cuoq 1975: 307; Levtzion & Hopkins 1981: 293.

sieht ihre Darbietung als „tadelnswerte Possenreißerei“ und findet ihre „Verkleidung“ genauso „lächerlich“ wie die Rezitation ihrer Verse. Diese „Dichter“ sind der Prototyp für spätere Darstellungen des jeli als alberner Possenreißer. Während Dougha positiv besetzt wird, weil er durch sein Verhalten und sein Äußeres eigenen Normen für achtbare Personen entspricht, lösen die djola-Dichter beim Erzähler Schmunzeln bis Naserümpfen aus. Hier ist schon angelegt, was später bei europäischen Reisenden in wertenden, von der konkreten Narration abstrahierenden Passagen in den Vordergrund treten wird: Das Einnehmen eines übergeordneten Standpunktes mit Definitionshoheit, von dem aus eine Bewertung stattfindet und also auch eine Verurteilung von 'Anderen' und damit einhergehend die Verachtung der Darbietungen der jeliw. Der jeli als 'Übersetzer' oder 'Dolmetscher' verschwindet dabei zunehmend aus den Texten. Die Aufmerksamkeit richtet sich dann vor allem auf die *Gruppe der Artisten*. Die Mittlerposition des mit einem *jatigi* verbundenen jeli, die hier noch prominent zur Sprache gebracht wird, bleibt dann unbemerkt bzw. unerwähnt.

Die beiden Autoren stellen die jeliw unterschiedlich dar: Während bei al-'Umari die jeliw als ausschließlich positiv besetzte Figuren auftreten (da die Perspektive des gut unterhaltenen Königs eingenommen und ansonsten ein nüchtern beobachtender Tonfall eingehalten wird), konzentriert sich die Bewunderung des jeli bei Ibn Battuta ausschließlich auf den einzelnen, der sich in den Augen des Ich-Erzählers anständig und würdevoll verhält. Hier allerdings spart er nicht an Lob.

jeli und *horon* werden nach ihren verschiedenen Rollen differenziert, mit denen unterschiedliche Funktionen verbunden sind. Die Differenz zeigt sich als die zwischen Herrscher und Doppelfigur Botschafter/Sängerdichter und wird bestimmt durch spezifische Zuschreibungen, die um *lahorɔnma* und *kuma* kreisen. Aufgrund der unterschiedlichen Erzählperspektiven wird der jeli dabei unterschiedlich bewertet.

Entsprechend der Doppelfunktion des jeli als Diplomat und Dichter erscheint das Wort (*kuma*) als Attribut des jeli zum einen als das des Regierungssprechers. Al-'Umari zitiert den für das Protokoll am Hofe von Kairo zuständigen Funktionär, an dem Mansa Musa halt gemacht habe: „il m'accueillit de la façon la plus parfaite et me traita avec la politesse la plus exquise. Mais il ne s'adressa à moi que par interprète, bien qu'il excellât dans la connaissance du langage en langue arabe“ (Cuoq 1975: 276).

In einem öffentlichen Streit des Sultans mit seiner Ehefrau übernimmt bei Battuta Dougha die Rolle des 'Pressesprechers', der die Botschaft des Herrschers bekannt gibt, um alle

Anwesenden zu informieren: „Dougha leur adressa ces paroles: „Vous avez beaucoup parlé au sujet de Caça, mais sachez qu'elle est coupable d'un grand crime“ (de Slane 1843: 34). Er greift ein, um das Handeln seines Auftraggebers zu rechtfertigen und die Stimmung der Leute zu beeinflussen.

Kuma, das Wort, in der Gestalt von Dichtung nimmt insbesondere die Form von Panegyrik ein. Diese Performance des Artisten hat aber auch eine kommunikative Funktion, da sie sich als Propaganda nicht nur an den Herrscher wendet, sondern vor allem an die anderen Anwesenden und sein Renommee zu erhalten bzw. zu vergrößern hat und damit seiner Legitimation dient. Die Unterhaltung (Gesang, Instrumentalspiel, Tanz) hat damit einen doppelten Adressaten: den König, der dadurch angestachelt⁹⁹ und erfreut werden soll, und das Publikum, das Bewunderung für den Herrscher empfinden soll. Daraus ergibt sich logisch die doppelte Identität von Diplomat und Künstler.

Sultan und jeli

Der Ich-Erzähler erlebt den Sultan ausschließlich bei offiziellen Anlässen, bei öffentlichen Empfängen, bei religiösen Zeremonien. Die Rollenmuster manifestieren sich hier vor allem im sich-Zeigen, im zur-Schau-Stellen. Der Sultan zeigt sich, und der jeli zeigt sich und zeigt dadurch den Sultan. Die Auftritte haben repräsentative Funktion. Hier reduziert sich die Rolle des Königs auf seine bloße Anwesenheit, und die Rolle des jeli besteht darin, diese Anwesenheit sichtbar zu machen und in das rechte Licht zu rücken, mit einer bestimmten Bedeutung zu versehen. Durch die Rolle / Anwesenheit des jeli wird die Anwesenheit des Sultans zu einer bedeutungsvollen, zu der einer herrschenden, reichen. Das Wort des jeli als das des Übermittlers und als das des Dichters ermöglicht erst die Existenz des Königs. Das erste ist Voraussetzung der Kommunikation des Königs mit seinen Untertanen, das zweite ist Voraussetzung für die Vorstellung vom König, das von ihm gezeichnete Bild. Der König hat große Taten zu vollbringen. Der jeli ist verantwortlich für dessen Lobpreis und wirkt damit wiederum auf die Existenz des Königs. Das Vollbringen großer Taten alleine reicht nicht aus, um Herrscher zu sein. Sie müssen in Worte gefaßt werden, um bekannt zu werden. Dann erst legitimieren seine großen Taten ihn als Herrscher. Und dieses Erinnern und Erzählen im Lobpreis ist die Rolle des jeli, der Schöpfer der Identität des Herrschers. Das Wort erscheint als eine Voraussetzung der Macht.

Zu den unterschiedlichen Rollen gehört ein unterschiedlicher Verhaltenskodex: der Herrscher

⁹⁹

Z.B.: „La chose sur laquelle tu es assis portait autrefois tel et tel roi, dont un des plus beaux actes fut d'avoir fait telle et telle chose. Fais donc, toi, du bien, afin qu'on cite ton nom aussi après ta mort!“ (de Slane 1943: 31).

zeigt sich, sitzt und schweigt oder tritt als Richter auf, er übt Zurückhaltung in den Äußerungen. Der jeli äußert entweder die Worte des Herrschers oder Worte über den Herrscher. Dem introvertierten Auftritt des Herrschers tritt die Extrovertiertheit des jeli gegenüber, und dadurch wird die Introvertiertheit des Herrschers bedeutend. Durch die Apparatur der zeremoniellen Zur-Schau-Stellung, zu der der jeli wesentlich beiträgt, bleibt der Herrscher nicht unscheinbar, sondern wird zum Zentrum der Welt.

Damit wird hier doppelt geordnet: Die Welt hat einen Herrscher und seine Entourage und der jeli als Teil dieser Entourage hat als Funktion, diese Ordnung aufrecht zu erhalten, indem er für die Existenz des Herrschers sorgt.

Der jeli ist Kreateur dieser Identität des Herrschers und gleichzeitig besteht er nur durch diesen, sowohl in seiner Funktion, seinem Status als auch materiell. Es entsteht ein zugleich identitäres und materielles Abhängigkeitsverhältnis.

Damit zusammen hängt die Frage nach den durch die Verhandlung der Differenz gebildeten Machtverhältnissen. Die Superiorität des dargestellten *horon/jatigi* resultiert hier zum einen aus seiner Position als Herrscher und hat damit eine andere Grundlage als die Differenz von *horon* und jeli. Zum anderen ergibt sich das Machtverhältnis aber auch aus der Differenz, aus der Rolle, die der jeli darin einnimmt, insbesondere bestimmt durch *delili* und *kuma*. Er ordnet sich einerseits unter, indem er Gaben empfängt (s.unten) und indem er durchweg Fürsprecher ist: Er spricht nicht für sich selbst, sondern nur für jemand anderen. Er hat einen Angestellten-Status.

Andererseits gibt es auch eine umgekehrte Abhängigkeit: Der jeli übt Einfluß auf den Herrscher aus, der in der Handhabung des *kuma* liegt. Als Vermittler zwischen dem Herrscher und dem König liegt es an ihm, wer welche Worte hört, er kann somit in einem begrenzten Rahmen das Gespräch steuern, Wissen, Informationen verteilen, usw. Und durch die Aufgabe als Kommunikator des Herrschers nach außen ist er mitverantwortlich für dessen Image, das für die Legitimation des Herrschers eine große Rolle spielt.

Freigiebigkeit und Wohltat versus Empfangen

Dougha ist so reich wie kein anderer nach dem Sultan, da er für seine Dienste von ihm reich beschenkt wird. Das Beschenken des jeli als Bestandteil der Beziehung ist allerdings bei al-'Umari, dessen Text auch weitaus kürzer ist, nicht explizit existent. Als zentrales Element der Beziehung wird es aber bei Battuta thematisiert und wird auch in fast allen weiteren Texten diskutiert. Zum einen manifestiert sich hierin ein Statusunterschied zwischen dem *jatigi* und dem jeli: Der Gebende wird gemeinhin als dem Nehmenden übergeordnet angesehen, was allerdings in diesen Texten noch nicht ausgedrückt wird. Die beschriebene Zeremonie, die

immer wieder wiederholt wird, und immer mit dem Empfangen der Gabe endet, endet immer mit einem Zeichen der Unterordnung des jeli, mit der Perpetuierung seines Status', aber auch mit dem Versprechen der materiellen Absicherung.

Soleiman ist zu seinem jeli großzügig, im Gegensatz dazu, wie er sich sonst laut Ich-Erzähler verhält. Für die arabischen Autoren ist Freigebigkeit genauso ein hoher Wert, wie es das Prinzip der *horonya* vorschreibt, das zeigen die lobende Beachtung der Großzügigkeit Mansa Musas und der Tadel am Geiz Suleimans. Die positiv bewertete *lahorɔnma*, die Freigebigkeit, hat dabei nicht nur den jeli zum Adressaten, sondern ist eine umfassende Eigenschaft, die in verschiedenen Situationen ihre Anwendung findet. Gleichzeitig erscheint der jeli auch nicht ausschließlich als der Beschenkte, sondern nimmt zuweilen auch die gegenteilige Rolle des Schenkenden an, zum Beispiel wenn er den Ich-Erzähler und reisenden Gast großzügig beschenkt. Dadurch erfüllt er selbst mit dem *lahorɔnma* ein Kriterium der *horonya*. Der jeli verhält sich nobel dem Reisenden gegenüber, indem er ihn beschenkt. In seinem Verhalten liegt hier ein Moment der *horonya*. Es entsteht hier sogar eine Art 'verkehrte Welt': Während der Herrscher als geizig beschrieben wird, erscheint dessen jeli als großzügig.

Wenn der jeli sich gerade in der Beziehung zum *jatigi* befindet (indem er für ihn singt oder für ihn vermittelt und so die Funktion des jeli ausfüllt), wird die Differenz gebildet, der jeli kreiert sich. Sobald diese Aufgabe erfüllt ist, kann er auch *horon*-Attribute annehmen. Er übernimmt nur in bestimmten Situationen die Rolle des jeli, in einem bestimmten performativen Kontext und in Relation mit dem *jatigi*. In dem Moment des *cɛ* wird er zum Gegenüber, zum Anderen.

IV Polyphonie der Außenseiter? Die Differenz in europäischen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts

„Le sujet européen met le monde en livre et s'émerveille lui même de son entreprise“ (Ricard 1998: 36).

Eine ausschlaggebende Textgruppe, die die Differenz von *horon* und jeli narrativ bearbeitet, besteht aus Reiseberichten europäischer Autoren. Als Texte mit selbst zugeschriebener Definitionsmacht über die beobachteten afrikanischen Gesellschaften sind sie von Bedeutung für den untersuchten Diskurs, da sie ihn prägen, indem sie auf spezifische Weisen die Differenz darstellen, auf die in späteren Textgruppen implizit oder explizit bezug genommen wird, sei es bestätigend oder ablehnend.

Als Außenseiter der Gesellschaft, die sie beschreiben, sind die Autoren auch Außenseiter der Differenz. Als Autor tritt kein *horon* oder jeli auf, sondern ein Fremder, der vorgibt, als

vermeintlich neutraler Beobachter die Beziehung zu beschreiben.

Vier prominente Vertreter europäischer Reiseliteratur des späten 18. und des 19. Jahrhunderts werden in diesem Kapitel exemplarisch analysiert und in den diskursiven Kontext eingeordnet: die Schotten Mungo Park und Gordon Laing sowie die Franzosen René Caillié und Eugène Mage¹⁰⁰. Bei der Analyse ihrer Texte wird in der wissenschaftlichen Literatur oftmals übersehen, daß diese nicht unbedingt einen Einheits-Klang entsprechend den diskursiven Regeln *eines* europäischen Diskurses ergeben, sondern durch eine Vielstimmigkeit geprägt sind, und zwar sowohl innerhalb des Einzeltextes als auch intertextuell. Bei einer genauen narratologischen Textanalyse fällt auf, daß die Texte komplexe Gebilde sind, teils in sich widersprüchlich, die zwar zentrale Elemente eines Kolonialdiskurses¹⁰¹ aufgreifen, aber keinesfalls darauf reduziert werden können, sondern vielmehr einen Vielklang verschiedener widerstreitender Äußerungen ergeben, insbesondere, wenn die verschiedenen textuellen Ebenen beachtet werden.

Die Differenz ist in den analysierten Texten vordergründig vor allem durch drei oppositionale Zuschreibungen gekennzeichnet: Sie erscheint als Musiker/Publikum, als Preissänger/Besungener und als Beschenkter/Schenkender. Die sich daraus ergebenden Statusunterschiede fallen allerdings höchst unterschiedlich aus und zeigen den jeli mal als „hoch angesehen“ (Park 2007 (1799): 204) und freien/edlen „Inhaber bedeutender Privilegien“ (Laing 1825: 132), mal als Mitglied einer „verachteten Kaste“ (Mage 1868: 181). Die letztere Interpretation bestimmt als Gemeinplatz die weitere Entwicklung des von europäischen Stimmen geprägten Diskurses und löst in der Literatur der Négritude und im postkolonialen Roman kritische wie subversive Reaktionen aus, die zu einem neuen Diskursstrang führen. Die Zuschreibungen werden außerdem bereits in den in diesem Kapitel analysierten Texten relativiert, so daß nicht von einer starren Oppositionsbildung gesprochen werden kann.

Unisono oder polyphon? Überlegungen zu Rezeption und Textanalyse

Westafrika ist ab dem 15. Jahrhundert Ziel europäischer Händler, Forschungsreisender, Abenteurer, Soldaten, Missionare und später dann Beamter des kolonialen

¹⁰⁰

Es gäbe natürlich zahlreiche weitere Texte, die in das Korpus zu integrieren wären, wie Raymonde Bonnetain: *Une Française au Soudan (Sur la route de Tombouctou, du Sénégal au Niger)* (1894), Anne-Jean-Baptiste Raffanel: *Voyage dans l'Afrique occidentale* (1846), *Nouveau voyage dans le pays des Nègres* (1856). Allerdings zeigen die ausgewählten Autoren in repräsentativer Weise bereits das komplexe diskursive Bild europäischer Reiseliteratur.

¹⁰¹

Im Sinne einer die Kolonialisierung legitimierenden und stützenden Ideologie.

Verwaltungsapparates. Deren Berichte fassen die Blicke der Reisenden in Worte, die sie auf Land und Leute werfen¹⁰². Bald treten auch jeliw in den Texten auf. Ab dem 17. Jahrhundert erscheinen sie öfter und detaillierter in Reiseberichten von Händlern und Missionaren (Hale 1998: 84), Ende des 18. Jahrhunderts ist die Existenz von jeliw unter den europäischen Reisenden allgemein bekannt (vgl. Hale 1998: 97; Roth 2008: 27).

Da sich die Reisen und folglich auch die daraus entstehenden Berichte auf die Küstennähe konzentrieren, wo dementsprechend auch zum ersten Mal Begegnungen mit jeliw stattfinden, sind es diese Berichte, die den Grundstein für das Bild von der Differenz setzen. Das subsaharische Westafrika außerhalb der Küstenstreifen bleibt für Europäer noch lange unbekannt, von Mythen umrankt, und es sind erst Reiseberichte wie die von Caillié, die das Bild prägen, das man sich davon macht¹⁰³. Erst im 19. Jahrhundert, als der jeli und seine Beziehung zum Rest der Bevölkerung bereits zum Topos mit festen Zuschreibungen geworden ist, entstehen ausführliche Berichte über das Gebiet des Manden, das Kern- und Ursprungsgebiet der Beziehung von *horon* und jeli. Zu dem Zeitpunkt, als also europäische Reisende bis ins Innere des Kontinents kommen, ist das Bild vom „Griot“ schon vorgezeichnet. Es ist daher sehr interessant zu untersuchen, wie Autoren wie Park, Caillé, Laing und Mage, konfrontiert mit der von ihnen vorgefundenen Realität, mit diesem 'Vorwissen' umgehen.

In der wissenschaftlichen Literatur über die (literarische) Darstellung vom jeli wird allerdings für gewöhnlich nicht unterschieden zwischen Autoren, die über die Region von Senegambia schreiben und solchen, die das Manden-Gebiet thematisieren¹⁰⁴. Diese Vorgehensweise ist einigermaßen erstaunlich, handelt es sich doch um Regionen mit großen nicht nur geographischen, sondern auch gesellschaftlichen Unterschieden, wenngleich durch Austauschprozesse Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten bestehen, was die Existenz der Beziehung von *horon* und jeli in so weiten Räumen beweist. Dennoch sind es Räume mit teilweise äußerst verschiedener Geschichte¹⁰⁵ und Sprache¹⁰⁶ mit allen damit verbundenen

¹⁰²

Vgl. zu Reiseliteratur allgemein Sévry 1998 (als literarisches Genre (ideologische Funktionen, Bezug zur 'Wirklichkeit', als Selbstbildnis des Okzidents, einige wesentliche Aspekte der Konfrontation mit dem 'Anderen' (Umgangsformen (Begrüßungsformen), Zeitverständnis, Land und Raum, Geschenke, Körper und Sexualität, Schrift und Mündlichkeit), Kriterien für Begegnung, die nicht scheitert). S. auch Durand 2000, Tall 2005, Loth 1988, Sattin 2003, Mudimbe 1973. Zumthor 1993.

¹⁰³

Vgl. Seillan 2006: 5f.

¹⁰⁴

Ausführlich zur Darstellung des jeli in europäischen Berichten äußern sich Hale 1998: 81-113, Tamari 1997, Roth 2008.

¹⁰⁵

Z.B. war der Küstenraum des heutigen Senegal schon sehr früh islamisiert, es bestanden viel früher als im heutigen Mali intensive Kontakte mit Europäern, usw.

gesellschaftlichen Gegebenheiten, die man auch einzeln analysieren und dann vergleichen sollte, ohne sie von vornherein zusammen zu betrachten und Äußerungen über die Differenz z.B. in einem Wolof-Kontext automatisch für den Manden-Kontext anzunehmen. In diesem Kapitel wird dementsprechend versucht, ein Bild zu zeichnen, das regionalen kulturellen Unterschieden Rechnung trägt, indem sich auf Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die über eine spezifische Region schreiben, konzentriert wird. Es wird gefragt, wie Autoren, die einen diskursiven Hintergrund haben, der sich aus Beobachtungen des hinsichtlich der Differenz peripheren Gebietes speist, der sich allerdings zu ihrer Zeit bereits als Maßstab bzw. als allgemeingültig positioniert hat, äußern, wenn sie ins Kernland der Beziehung eintreten. Was machen sie für Beobachtungen, wie werten sie diese und wie setzen sie diese in Beziehung zu ihrem diskursiven Hintergrund? Hierdurch wird eine differenziertere Sichtweise auf den europäischen Reiseliteratur-Diskurs ermöglicht und es wird aufgezeigt, wie im Diskurs, wenn auch nicht explizit thematisiert, Beobachtungen spezifischer regionaler Unterschiede geäußert werden.

Die Analysen der Darstellung des jeli in europäischen Reiseberichten haben folgenden Grundtenor: Schon im 16. Jahrhundert werden jeliw (im heutigen Senegal) von Valentim Fernandes, in der Projektion eigener Wertmaßstäbe als minderwertig beschrieben: „They are also treated like dogs by the Blacks and don't dare enter into their houses except for that of the chief, and if they appear in the village people hit them with sticks“ (Fernandes 1951: 15, in: Hale 1998: 82). Er bezeichnet sie als „buffoons“, die Streichinstrumente spielen und Preislieder singen, bis sie ein Geschenk erhalten¹⁰⁷. Im 19. Jahrhundert erreicht eine Schreibweise ihren Höhepunkt, in der *horonw* und jeliw als lächerliche bzw. verachtete Figuren ohne jegliche edlen Attribute auftauchen. In diesen Texten wird der jeli in immer negativerer Weise als erpresserisch, parasitär und doppelzüngig beschrieben, und die Herrscher, die sie verehren, als einfältig und kindisch. Die Beschreibungen dieser kolonialen Texte benutzen den jeli als Instrument, um afrikanische Gesellschaften als ‚barbarisch‘ darzustellen und dienen somit als Legitimation für die 'Mission civilisatrice' Frankreichs und für die Errichtung einer neuen politischen Ordnung unter europäischer

¹⁰⁶

Z.B. gehören das v.a. in Senegal gesprochene Wolof und das v.a. in Mali gesprochene Bambara zu zwei unterschiedlichen Primärzweigen der Niger-Kongo-Sprachen.

¹⁰⁷

S. z.B. auch Bérenger-Féraud, 1882 in seiner „Etude sur les griots“: „ceux [des griots] qui sont les plus mal partagés sous le rapport de l'intelligence jouent du tambour ou du tamtam, car il suffit de frapper fort, sinon de battre en mesure pour faire du tapage et chez les négres le bruit est déjà un élément de success; il suffit même à lui seul pour assurer au griot son existence dans les petites bourgades et chez les gens de la plus infime catégorie“ (268).

Herrschaft mit eigenem Verwaltungssystem. Je mehr daher ein Autor die europäische Hegemonie etablieren und legitimieren will, desto negativer erscheinen die jeliw¹⁰⁸. Während der *horon* gleichsam aufhört zu existieren, wird der jeli als „griot“ zum literarischen Topos, zu einem „clearly defined and contemptible character type“ (Roth 2008: 29), dessen Bild auch in den wissenschaftlichen Diskurs Einzug hält, z.B. bei Bérénger-Féraud, in dem die Gesellschaft als hierarchisch angeordnete Kasten beschrieben wird (Roth 2008: 30-32). Gleichzeitig Gegenstand von Mitleid und Verachtung, wird er zur Figur *par excellence*, um Afrikas ‚Rückständigkeit‘ zu demonstrieren, mit allen bekannten stereotypen Attributen (Tanz, Trommeln, Gesetz-, Geschichts- und Staatenlosigkeit, etc.). So erscheint er beispielsweise als ‚Geschichtenerzähler‘ vor einem infantilen Publikum¹⁰⁹. Erscheinen afrikanische Herrscher in den Texten, werden sie zumeist beschrieben als Marionetten, die so machtlos sind, daß sie sich von diesen 'Schmeichlern' und 'Erpressern' dirigieren lassen.

„Et les images que les voyageurs se font de l'Autre varient à l'infini“¹¹⁰

Diese Sichtweise auf den europäischen Diskurs zu Westafrika halte ich einerseits zweifellos für völlig zutreffend, andererseits verrät sie aber auch eine reduzierte und vereinfachende Rezeption der analysierten Texte aus einer einseitigen Lesart heraus¹¹¹, die aus einer Haltung postkolonialer Kritik an europäischer (Selbst-)darstellung eine gründliche und unvoreingenommene Analyse unter Einbeziehung narratologischer Gesichtspunkte unterläßt. So zeigen bereits die vier untersuchten Texte, die sich auf das Manden-Gebiet beziehen, eine größere Darstellungs-Vielfalt und Komplexität, als es die oben beschriebene Sichtweise erwarten läßt. Dieses liegt nicht zuletzt an ihrer Literarizität als Texte in Form einer *Erzählung*. Dieser Aspekt wird von der oben dargestellten Rezeption außer acht gelassen, die die narratologischen Gesichtspunkte, die den Text bestimmen, insbesondere das Problem der Stimme und also die verschiedenen Erzählebenen, weitgehend unbeachtet läßt. Die Rezeption der Texte stützt sich im Gegenteil nur auf solche Passagen der Texte, die Ricard den „discours encyclopédique“ nennt: „le récit d'exploration comprend deux modes d'énonciation. D'une part, le voyage « sentimental », c'est-à-dire le récit d'un sujet aux prises avec des difficultés

¹⁰⁸

S. dazu auch Panzacchi 2000, Conrad und Frank 1995; Roth 2008: 2-7.

¹⁰⁹

S. z.B. Demaison 1931.

¹¹⁰

Sévry 1998: 51.

¹¹¹

Einige AutorInnen weisen jedoch darauf hin, daß: „Tous les explorateurs n'ont pas voyagé dans l'unique but d'étendre la domination politique ou économique d'un pays européen“, wie zum Beispiel Heinrich Barth (Tal 1997: 308). Es wird also auch der sich herausbildende kritische Gegendiskurs untersucht, der sich nach und nach bildet, s. dazu auch Derive 1998.

pratiques [...] D'autre part, car l'explorateur est fils des Lumières, le discours encyclopédique, d'abord sous sa variété naturaliste, puis géographique et enfin ethnographique“ (Ricard 1998: 35f), das heißt, Passagen, in denen der Autor von den gemachten Beobachtungen und eigenen Befindlichkeiten abstrahiert, um allgemeingültige Aussagen über das Beobachtete zu treffen. Diese Passagen stehen oftmals im Widerspruch zu den narrativen Abschnitten, in denen die eigentliche Handlung des Textes stattfindet.

Der Begriff Polyphonie in Bezug auf die diskursive Gestaltung der Differenz wird hier somit in mehrfacher Hinsicht verwendet: zum einen, um grundsätzlich auf die Unterschiede, die sich intertextuell zwischen den einzelnen analysierten Texten ergeben, aufmerksam zu machen. Beim Vergleich der Äußerungen, die über die Zuschreibungen, den Status, die Bewertung etc. von *horon* und *jeli* gemacht werden, ergibt sich statt eines gegenseitigen Entsprechens eine generelle Uneinigkeit, eine Vielstimmigkeit, die die unterschiedlichen Definitionen von *horon* und *jeli* in den Wörterbüchern (s. Kapitel II) veranschaulicht. Zum zweiten verwende ich den Begriff Polyphonie aufgrund der von den Texten vorgenommenen Differenzierung nach lokalen Gegebenheiten, außerdem aufgrund ihrer Besonderheit in der Aufspaltung in enzyklopädische und narrative konstitutive Elemente und nicht zuletzt, mit Bachtin, aufgrund der Vielstimmigkeit als einer grundlegenden Eigenschaft narrativer Texte (eine Erzählung ist *per se* polyphon). Die untersuchten Texte, die ja eine narrative Struktur haben, sind hybride Gewebe aus dialogisierenden, auch sich widersprechenden Äußerungen unterschiedlicher Stimmen. Die Texte passen sich nicht eins zu eins in den oben beschriebenen Diskurs ein, sondern stellen neben dessen Elemente, die natürlich auch aufgegriffen werden, auch davon abweichende Äußerungen. Es wird also kein eindeutiges dem beschriebenen 'Kolonialdiskurs' entsprechenden Bild gezeichnet, sondern hier befinden sich verschiedene Stimmen in einem kontroversen Dialog. Anders als in wissenschaftlichen Abhandlungen kreuzen sich in diesen Texten die Stimmen des Erzählers mit denen der Figuren, die von denen der historischen Person des Reisenden zu unterscheiden sind (die wiederum nicht identisch ist mit den Herausgebern der Texte, die womöglich ebenso entscheidenden Anteil an der Gestaltung des Textes haben) und die wie in anderen narrativen Texten auch, inhaltlich wie sprachlich nicht immer 'derselben Meinung' sind. Diese Stimmenvielfalt überlagert die Stimme des Autors, untergraben gewissermaßen seine Autorität über den Text.

Während der Text vorgeblich eine realistische Wiedergabe von tatsächlich Erlebtem ist, von Beobachtungen eines nüchternen Forschungsreisenden, der eindeutig und wahrheitsgetreu

berichten will, was er wahrgenommen hat und sich daraus das Recht nimmt, das Gesehene einzuordnen, zu erklären und zu bewerten, im Großen und ganzen einen in sich stimmigen Text erwarten läßt, in dem erzählte Beobachtungen und daraus abgeleitete Aussagen allgemeingültiger Art übereinstimmen, passiert im Text selbst doch erstaunlicherweise etwas ganz anderes, was dem Roman, wie Bachtin ihn beschrieben hat, nahe kommt: die Äußerungen der Erzählstimme widersprechen oftmals den geschilderten Beobachtungen sowie Aussagen der auftretenden Figuren. Die verschiedenen erzählerischen Ebenen kollidieren gewissermaßen miteinander. Was für den Roman gilt, gilt auch hier, auf eine spezifische, dem Genre entsprechende Weise: Der Roman ist kein Autorenmonolog, sondern eine vielstimmige Konstruktion.

Neben den von anderen europäischen Forschungsreisenden geprägten Diskurs, dieses Vorwissen, diese Äußerungen, die von dem entsprechenden Herkunftskontext geprägt sind, das von den Autoren übernommen und auf die erlebten Situationen angewendet wird, also neben diesen Kolonialdiskurs mit seinen stereotypen Äußerungen treten sowohl subjektive Empfindungen des Ich-Erzählers, die diesen teils stützen, ihm teils zuwiderlaufen, sowie Äußerungen und Verhaltensformen anderer Figuren, denen der Ich-Erzähler begegnet und deren Sichtweise (natürlich immer noch durch seine eigene Brille) einen Kontrapunkt zum geläufigen Diskurs darstellen. Allein schon auf der linguistischen Ebene ergibt sich ein komplexes Bild, indem sich Diskurse und Sprachen, ganz im wörtlichen Sinne, mischen und überlagern, tritt doch der Erzähler in einen Raum ein, dessen Sprache nicht die seine ist; Begriffe und Aussagen aus afrikanischen Sprachen werden zum Teil in den französischen bzw. englischen Text eingefügt; die Wiedergabe der Dialoge durch den ich-Erzähler erfolgt in einer 'Übersetzung'. Es ist damit gewissermaßen sogar extremer als beim von Bachtin untersuchten polyphonen Roman, in dem sich „Hochsprache, Dialekte, Soziolekte und Idiolekte zu einer Stimmenvielfalt, die die monologische Stimme des Autors überdeckt und unterschiedlichste Stimmen, Meinungen, Wahrheiten und Ideologien miteinander in einen Dialog versetzt“ treffen (Manns: Onlinequelle)¹¹². Der Reisebericht vermittelt damit anders als suggeriert, nicht eine objektive Realität, sondern realisiert in der Verknüpfung verschiedener diegetischer Ebenen und Redeweisen, in seiner Dialogizität, verschiedene, auch widersprüchliche Perspektiven.

Die dialogische Struktur des Romans hat zur Folge, dass sich keine kohärenten, sinnstiftenden Zusammenhänge mehr erschließen lassen; die Dialogstruktur zwischen dem Selbst und dem Anderen kann Erkenntnisse nur im Moment evozieren, ihre Gültigkeit aber muss ephemere, transitorisch bleiben (ebd.).

¹¹²

s. Link <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/autoren/bachtin.html> (03.11.2017).

Wie im vorangegangenen Kapitel frage ich auch hier zunächst nach der narrativen Instanz und ihren Auswirkungen auf die Darstellung der Differenz. Die folgende Analyse der Erzählinstanz macht die verschiedenen textuellen Ebenen sichtbar, deren Äußerungen sich nicht immer harmonisch ergänzen, sondern auch in einen Widerstreit treten.

Anschließend wird für die Analyse der Differenz untersucht, ob und wie sich Konzepte von *horonya* und *jamakalaya* ausmachen lassen und in diesem Zusammenhang die Zuschreibungen und Distinktionsmerkmale von *horon* und *jeli* und deren Bewertungen durch Erzähl- und Figurenstimmen. Dabei wird auch nach den in den vorhergehenden Kapiteln bereits ausgemachten Topoi der Differenz gefragt.

Im Fazit folgt sowohl ein Vergleich der Autoren untereinander als auch wird erläutert, wie sich die Texte im Vergleich mit dem anfangs beschriebenen Diskurs positionieren, der zu Beginn beschriebenen Textgruppe der europäischen Reiseberichte. Außerdem wird ein Vergleich aufgestellt zu den arabischen Reiseberichten.

Mungo Park

Der schottische Arzt Mungo Park unternimmt zwei Reisen nach Westafrika, 1795-97 und 1805. Als 24-Jähriger nimmt er dabei den Auftrag der *African Society* an, den Lauf des Niger zu erforschen. Es geht dabei um die Erschließung neuer Reichtümer für sein Vaterland: „rendering the geography of Africa more familiar to my countrymen, and in opening to their ambition and industry new sources of wealth and new channels of commerce” (Park 2007 (1799): 17). Ihn interessieren auch die Menschen, denen er begegnet: „I had a passionate desire [...] to become experimentally acquainted with the modes of life and character of the natives” (Park 2007 (1799): 17). Es finden sich in den Berichten demzufolge nicht nur Beobachtungen zu Geographie etc., die er als Interessenvertreter der imperialistischen Ziele seines Heimatlandes aufzeichnet, sondern auch zu Kultur und Gesellschaft, die eine persönliche Neugier verraten, die über einen zu instrumentalisierenden Wissenserwerb hinausgeht. Hier tauchen auch *jeliw* auf. Die Erzählung der Ereignisse der Reise werden in zwei Schriften veröffentlicht¹¹³.

113

Park, Mungo. 2007 (1799). *Travels in the Interior Districts of Africa. Performed in the Years 1795, 1796 & 1797*. Duke University Press.

Das der Geschichte von Park nachgeschriebene Werk von T.C. Boyle, *Wassermusik*, läßt die Differenz von *horon* und *jeli* außen vor.

Reise I

Narrative Instanz

Parks Text weist in der Darstellung der Differenz von *horon* und *jeli* eine Entwicklung auf. Es wird ihm hier chronologisch gefolgt, da dies diese Entwicklung am besten sichtbar macht. Der/Die Lesende blickt durch die Augen Parks und wandert wie er umher, mehr oder weniger blind am Anfang – 'der Fremde hat große Augen, aber er sieht nicht'¹¹⁴ – und mit der Zeit immer mehr erkennend.

Das erste Mal betreten *horon* und *jeli* zusammen die Bühne, als der autodiegetische Ich-Erzähler dem König von „Woolli“ einen Besuch abstattet.

He was the same venerable old man of whom so favourable an account was transmitted by Major Houghton. I found him seated upon a mat before the door of his hut; a number of men and women were arranged on each side, who were singing and clapping their hands (Park 2007 (1799): 40).

Es fällt auf, daß *jeliw* zwar auftreten, ohne aber als solche bezeichnet zu werden und deren Rolle sich auf singen und in die Hände klatschen beschränkt, was und wozu bleibt offen. Sie sind arrangiert wie in einem Bild. Der Ich-Erzähler beschreibt eine Situation, die er sieht, mit den Augen eines Fremden, die nicht mehr zu erkennen vermögen. Hier wird die Außenseiter-Position direkt deutlich. Held und Erzähler der 'Geschichte' ist weder ein *horon* noch ein *jeli*, sondern der Reisende aus einem fernen Land, also jemand, der weder teilhat an der Beziehung noch überhaupt darüber genau informiert ist. Park nimmt allerdings keine Herabwürdigung irgendeines Protagonisten vor: Er ist zwar unwissend und bewertet, äußert sich aber nicht abschätzig, im Gegenteil, er spricht von dem König als von einem „ehrwürdigen“ Mann, über den sich auch schon Parks Vorgänger positiv geäußert habe und die *jeliw* werden mit dem neutralen Tonfall eines objektiven Beobachters beschrieben.

Als das erste Mal ein einzelner *jeli* auftaucht, wird dieser wieder in seinen äußerlich sichtbaren, also für Park beobachtbaren Kennzeichen und seiner unterhaltenden Wirkung auf die Protagonisten der Erzählung beschrieben. Der Ich-Erzähler wird dabei zum Wir-Erzähler, wenn er seine Perspektive und die seiner Gefährten einnimmt. Sie erreichen ein kleines Dorf, wo sie übernachten:

the night was far advanced before any of us thought of going to sleep. We were amused by an itinerant *singing man*, who told a number of diverting stories, and played some sweet airs by blowing his breath upon a bow-string, and striking it at the same time with a stick (Park 2007 (1799): 47).

Über den Inhalt der Geschichten kann Park nichts sagen. Es entsteht eher das Bild einer Figur, die mit großen Ohren aber ebenso großem Unverständnis daneben sitzt und mitlacht, weil die anderen lachen, aber ohne zu wissen, worüber. Stimme und Modus fallen bei Park zusammen:

114

Malisches Sprichwort.

Der sprechende Ich-Erzähler ist auch die wahrnehmende Figur, aus deren Perspektive berichtet wird. Mit länger andauerndem Aufenthalt in der Region wird sein Blick differenzierter und weniger oberflächlich. So ist er zum Beispiel in der Lage, Aussagen über den Inhalt der Preislieder der jeliw zu machen: „On entering the town the singing man began an extempore song in praise of the blacksmith, extolling his courage in having overcome so many difficulties, and concluding with a strict injunction to his friends to dress him plenty of victuals” (Park 2007 (1799): 69f). Er ist mit einem Schmied unterwegs, der nach vierjähriger Abwesenheit in sein Dorf zurückkehrt, wo er enthusiastisch willkommen geheißen wird:

his brother, who had by some means *been apprised* of his coming, came out to meet him, accompanied by a singing man. He brought a horse for the blacksmith, *that he might enter his native town in a dignified manner*; and *he desired* each of us to put a good charge of powder into our guns. The singing man now led the way, followed by the two brothers, and we were presently joined by a number of people from the town, all of whom *demonstrated great joy at seeing their old acquaintance* the blacksmith by the most extravagant jumping and singing (ebd.¹¹⁵).

Der Erzähler beginnt, die Perspektive anderer Figuren als seiner selbst und seiner Gefährten einzunehmen, indem er ihre Motivationen, Intentionen und Gefühle äußert, wie die im obigen Zitat hervorgehobenen Begriffe zeigen, die aber entsprechend der Fokalisierung aus den Beobachtungen und Interpretationen des von außen beobachtenden Ich-Erzählers bestehen. Auch hier wird der jeli weder vom Erzähler, noch den anderen Figuren, für die er im Gegenteil die Nützlichkeit des jeli deutlich macht, negativ bewertet.

Die einzige abschätzige Bewertung der jeliw erscheint gegen Ende des Textes, wo der Erzähler quasi als Schlußfolgerung aus dem Erlebten und Gesehenen eine ausführliche Beschreibung der jeliw macht: Im Kapitel „Religious Beliefs and Industries of the Mandingoes” findet sich ein Abschnitt zu den jeliw (gefolgt von Eßgewohnheiten – eine strukturelle Parallele zu Ibn Battuta):

With the love of music is naturally connected a taste for poetry; and fortunately for the poets of Africa they are in a great measure exempted from that neglect and indigence which in more polished countries commonly attend the votaries of the Muses. [...] They sing extempore songs in honour of their chief men, or any other persons who are willing to give “solid pudding for empty praise.” But a nobler part of their office is to recite the historical events of their country; [...] The other class are devotees of the Mohammedan faith [...] Both descriptions of these itinerant bards are much employed and respected by the people, and very liberal contributions are made for them (Park 2007 (1799): 203f).

In dieser verallgemeinernden Textstelle greift Park bekannte Topoi aus dem europäischen Afrika-Diskurs auf, wie die Begeisterung für Musik, genauso wie ein zu seiner Zeit bereits etablierter Topos von den jeliw als Schmeichler. Allerdings nehmen die Rückschlüsse aus seinen eigenen Beobachtungen, die zu den von Verachtung geprägten Äußerungen des Diskurses in Widerspruch stehen, deutlich mehr Raum ein. Er selbst nennt die Preislieder in

115

Hervorhebung selbst vorgenommen.

guter Außenseiter-Manier „leer“, sieht also keinen tieferen Sinn in den Hymnen als eine Schmeichelei der menschlichen Eitelkeit. Daher ist für ihn die Rezitation der historischen Ereignisse eine „noblere“ Aufgabe der jeliw. Auch wenn er selbst nicht viel Sinn für den Lobpreis hat, stempelt er die jeliw jedoch nicht als unzivilisierte Clowns ab, sondern stellt im Gegenteil eine Parallele zu den Dichtern „geschliffenerer Länder“ her und zur griechischen Mythologie und wertet sie damit sogar gewissermaßen auf: „Verehrer der Musen“, nennt er sie. Also auch Park erklärt sich das jeli-Phänomen mit einem eigenen Konzept, und wie al-'Umari und Ibn Battuta greift er dafür auf die ihm bekannte Konzeption von Kunst, insbesondere der Dichtkunst und den sie Ausübenden zurück¹¹⁶.

Der persönlichen Einschätzung, die der seines Herkunftlandes entspricht, stellt er die Verhaltensweise und Einstellung der Einheimischen gegenüber, denen er eine größere Achtung für die Dichtkunst und die sie Ausübenden bescheinigt, was sich für ihn in großzügigen Gaben und ihrer gesuchten Präsenz bemerkbar macht.

Die jeliw sind für Park laut seiner Definition in erster Linie Künstler. Bereits hier fällt also aus der theoretischen Darstellung der jeliw ihre Funktion als Mittlerfiguren heraus. Anders als für seine arabischen Kollegen gehört die Diplomatie bei Park nicht zu den Aufgaben der jeliw. Damit läßt er von ihm selbst gemachte eigene Beobachtungen, wie zum Beispiel die diplomatische Rolle der jeliw für Reisegesellschaften (s.o.) außer acht. Seine Definition ist also bezogen auf den Gesamttext unvollständig. Es entsteht so eine Divergenz zwischen der Schilderung erlebter Erfahrungen des Protagonisten und dessen verallgemeinernden Schlußfolgerungen, zwischen den Aussagen narrativer Passagen und dem enzyklopädischen Diskurs, die eine Polyphonie hervorbringt, die in späteren Texten noch wesentlich deutlicher zum Ausdruck kommt. Die Kapazität der Selbstreflexion, die Park hier unter Beweis stellt, ist insbesondere bei den französischsprachigen Autoren abwesend.

Horonya und *namakalaya*

Die bestimmende Differenz des Textes ist fraglos die zwischen dem Ich-Erzähler und den afrikanischen Protagonisten, es soll schließlich der beschwerliche Parcours eines tapferen und ausdauernden Helden in den fremden Ländern Afrikas erzählt werden, wo zahlreiche Schwierigkeiten überwunden werden müssen, die teils von feindseligen geographischen und klimatischen Gegebenheiten herrühren, teils auch durch menschliche Begegnungen entstehen. Bei der Darstellung innergesellschaftlicher Differenzen vor Ort hingegen ist neben einer

116

Der Topos des verachteten Künstlers und die Empörung der Autoren über die großen Summen, die die jeliw erhalten, steht im Zusammenhang mit der Sichtweise, die diese Autoren in Bezug auf Künstler haben und wäre demnach ein in einem solchen Kontext oftmals vorgenommenes Verfahren der Übertragung eigener Werte und Denkmuster auf die beobachtete 'fremde' Gesellschaft.

religiösen Differenz die Unterscheidung zwischen Sklaven und Freien hervorstechend. Es findet sich ein ganzes Kapitel zum Thema Krieg und Sklaverei. Die einleitenden Worte:

A state of subordination and certain inequalities of rank and condition are inevitable in every stage of civil society; but when the subordination is carried to so great a length that the persons and services of one part of the community are entirely at the disposal of another part, it may then be denominated a state of slavery, and in this condition of life a great body of the negro inhabitants of Africa have continued from the most early period of their history, with this aggravation, that their children are born to no other inheritance.

The slaves in Africa, I suppose, are nearly in the proportion of three to one to the freemen (Park 2007 (1799): 209).

Park beschreibt außerdem die Gesellschaftsstruktur im Königreich von „Wolli“ nördlich des Flusses Gambia. Er nennt dabei zwar die *horonw*, als „freemen“, nicht aber tauchen *namakalaw* als eigene gesellschaftliche Gruppe auf. Den *horonw* werden die Sklaven gegenübergestellt. Erstes Unterscheidungsmerkmal ist aber die Religion: Dem Erzähler mit christlichem Hintergrund zeigt sich die Gesellschaft anders als dem Muslim Ibn Battuta als in zwei „Sekten“ aufgeteilt, die „Mohammedaner“ und die „Heiden“, wobei letztere die dominante Gruppe darstellen¹¹⁷.

Park beobachtet auf seiner Reise unzählige Sklaven, die meist auch Teil seiner Reisegruppen sind. Der *jeli* erscheint wie der Schmied (S.69) als Teil der „free people“, 'frei' im Gegensatz zum Sklaven, der als Ware behandelt wird. Mehrmals wird er als zu der Gruppe der *horonw* gehörend bezeichnet, wie bei der Ekphrasis einer Karawane: „Among the freemen were six *jillikeas* (singing men)“ (Park 2007 (1799): 233). Hier gibt es keine dritte Gruppe einer 'Kaste', allerdings unterscheiden die *jeliw* sich in ihrer Funktion von den 'anderen' *horonw*, stellen also eine Untergruppe der *horonw* dar. Im selben Satz werden die *jeliw* als Freie bezeichnet¹¹⁸ und ihr musikalisches Talent hervorgehoben. So besteht die Differenz einerseits, andererseits aber auch nicht: Sie befinden sich nicht im Gegensatz zu *horon* als Freiem, bilden also keine gesellschaftliche Gruppe bzw. 'Kaste', haben aber, wie überall im Text, ihre Funktion als Musiker und Begleiter auf der Reise. Über die Ankunft der Karawane, der sich Park angeschlossen hat, und die von den *jeliw* angeführt wird, in Kinytakooro, schreibt Park zum Beispiel:

¹¹⁷

The inhabitants are Mandingoes, and, like most of the Mandingo nations, are divided into two great sects—the Mohammedans, who are called *bushreens*, and the pagans, who are called indiscriminately *kafirs* (unbelievers) and *sonakies* (i.e., men who drink strong liquors). The pagan natives are by far the most numerous, and the government of the country is in their hands; for though the most respectable among the *bushreens* are frequently consulted in affairs of importance, yet they are never permitted to take any share in the executive government, which rests solely in the hands of the *mansa*, or sovereign, and great officers of the state. Of these, the first in point of rank is the presumptive heir of the crown, who is called the *farbanna*. Next to him are the *alkaids*, or provincial governors, who are more frequently called *keamos*. Then follow the two grand divisions of free-men and slaves; of the former, the *slatees*, so frequently mentioned in the preceding pages, are considered as the principal; but, in all classes, great respect is paid to the authority of aged men (Park 2007 (1799): 38).

¹¹⁸

Genauso auf S.235.

As this was the first town beyond the limits of Manding, greater etiquette than usual was observed. Every person was ordered to keep in his proper station, and we marched towards the town in a sort of procession nearly as follows:—In front five or six singing men, all of them belonging to the coffle; these were followed by the other free people; then came the slaves (Park 2007 (1799): 235f).

Der Erzähler interessiert sich mehr als die arabischen Autoren, die sich auf die Elite der Gesellschaft konzentrieren, für die Gesellschaft im Ganzen, die er versucht zu beschreiben, was auch damit zusammenhängt, daß er selbst weniger (direkt) die Bekanntschaft mit der Herrscherelite macht, sondern mit allen Schichten in Berührung kommt. Folglich treten als *horonw* nicht nur Herrscher- und Kriegerfiguren auf, sondern die gesamte Gruppe der „freemen“ und dementsprechend nicht nur der *jeli* der Elite, sondern die zu den beschriebenen Freien gehörenden, und zwar vor allem solche, die sich wie der Erzähler selbst, auf Reisen befinden.

Horon als „freeman“

Der Freie definiert sich im Gegensatz zum *jon* als derjenige, der Sklaven besitzen kann, darüberhinaus übt er alle möglichen Tätigkeiten aus. Die Ethos-Seite der *horonya* wird bei Park explizit überhaupt nicht thematisiert, allerdings an einer Stelle implizit: Edle Herrscher halten ihr Wort. Der „mansa“ von Sibidooloo empfängt Park und verspricht ihm, sein gestohlenes Pferd aufzufinden und zurückzugeben:

I related to the mansa the circumstances of my having been robbed of my horse and apparel; and my story was confirmed by the two shepherds. He continued smoking his pipe all the time I was speaking; but I had no sooner finished, than, taking his pipe from his mouth, and tossing up the sleeve of his cloak with an indignant air—“Sit down,” said he; “you shall have everything restored to you; I have sworn it;”— (Park 2007 (1799): 181).

Einige Tage später hat er sein Pferd wieder. Der Begriff *horon* wird nicht genannt, aber Park erfährt eine Eigenschaft noblen Verhaltens, nämlich das Wort-Halten. Weitere Eigenschaften der *horonya* werden im Zusammenhang mit Preisliedern der *jeliw* aufgerufen. Der Begriff 'horon' wird allerdings nie benutzt, im Gegensatz zu 'jeli'.

Jeli als „singing man“

Während der *horon* über seinen Status („frei“) definiert wird, wird der *jeli* mit seiner Funktion erklärt: „singing man“. Der *jeli* ist damit der 'singende *horon*'. Er erfüllt bestimmte Aufgaben für die anderen *horonw*. Werden die *jeliw* anfangs vom Erzähler nur nach ihrer Funktion benannt ('singing man'), erhalten sie im Laufe des Textes ihre Eigenbezeichnung, wobei 'singing man' für ihn die Übersetzung oder Erklärung für „*jilli kea*“ (= *jelike*) ist. Die beiden Bezeichnungen werden synonym verwendet: „I immediately applied to the dooty, and was informed that a *jilli kea* (singing man) was about to depart for Sibidooloo“ (Park 2007 (1799): 177). In einer Fußnote zu „*singing man*“ findet sich folgende Anmerkung: „These are a sort of

travelling bards and musicians, who sing extempore songs in praise of those who employ them” (Park 2007 (1799): 47).

jeliw erscheinen entweder als Einzelpersonen oder in einer Gruppe. Dabei bleiben sie, anders als verschiedene *horonw*, stets namenlos. Da Park nur die jeliw auf Reisen und damit nur jeliw in ihrer Funktion als Diplomaten und Sänger sieht, bekommt er von den anderen Funktionen nichts mit, wie zum Beispiel der Mittlerfunktion bei Eheschließungen etc., und vor allem ist die weibliche Seite der jeliya völlig abwesend (mit Ausnahme der eingangs zitierten Passage der Begegnung mit dem König von „Wooll“, bei der sie inkognito, also vom Erzähler nicht als solche erkannt, auftreten).

Die Zuschreibung des Gesangs wird für die jeliw im Text durchgängig verwendet und stellt ihre Hauptaufgabe dar, mit der sie alle entscheidenden sozialen Ereignissen und Begegnungen an prominenter Stelle mitgestalten. Da die jeliw den ganzen Text hindurch bei Park tatsächlich reisen, singen und musizieren, ist die Bezeichnung „singing man“ also aus Sicht des Ich-Erzählers durchaus schlüssig.

Der Gesang ist improvisiert und besteht aus Lobpreis. Er dient der Unterhaltung und Belebung bei Müdigkeit, hat aber auch eine vermittelnde Funktion, anders aber als bei den arabischen Autoren nicht durch gesprochenes Wort, sondern eben durch ihren Gesang. Insbesondere bei den Erfahrungen mit Reisegruppen macht Park diese Beobachtung. Die jeliw sorgen dafür, daß die Reisenden in den Ortschaften, die sie unterwegs erreichen, gastfreundlich empfangen werden, indem sie sowohl die mutigen Reisenden als auch die großzügigen Gastgeber in *spe* preisen. Adressaten des Gesangs sind nur die Freien, denen die jeliw eine würdevolle, wertvolle Identität verleihen. Der jeli führt dabei den Zug der Karawane an (z.B. auch S.235f):

we proceeded until we came within a hundred yards of the gate, when the singing men began a loud song, well calculated to flatter the vanity of the inhabitants, by extolling their known hospitality to strangers and their particular friendship for the Mandingoes. When we entered the town we proceeded to the bentang, where the people gathered round us to hear our *dentegi* (history); this was related publicly by two of the singing men—they enumerated every little circumstance which had happened to the coffle, beginning with the events of the present day and relating everything in a backward series until they reached Kamalia. When this history was ended, the master of the town gave them a small present, and all the people of the coffle, both free and enslaved, were invited by some person or other and accommodated with lodging and provisions for the night (Park 2007 (1799): 235f; s. auch S.69f).

Im Repertoire der jeliw sind nicht nur „stories“ (s.o.), sondern auch „history“: Sie sind Zeugen der Ereignisse und berichten anschließend im Namen der Reisegesellschaft darüber. Hier ist auch die erste (und einzige) Stelle, an der ein jeli ein Geschenk erhält.

Der Erzähler erläutert im Laufe des Textes die unterschiedlichen, mit dem Gesang verbundenen Funktionen, zu denen das Spiel auf verschiedenen Instrumenten zählt, aber auch das Geschichtenerzählen und die Schilderung (historischer) Ereignisse. Park differenziert

zwischen der Funktion als Sänger / Musiker und Vortragendem von (historischen) Ereignissen. „[They] recite the historical events of their country; hence in war they accompany the soldiers to the field, in order, by reciting the great actions of their ancestors, to awaken in them a spirit of glorious emulation“ (Park 2007 (1799): 203f).

Die im enzyklopädischen Diskurs genannten Kennzeichen der jeliw entsprechen also teils Parks eigenen Erfahrungen, teils werden sie von ihnen aber auch nicht bestätigt. Dies gilt zum Beispiel für die „leere Schmeichelei“ für zahlkräftige Klienten (S. 203f). Er hat hier wohl eher auf den zu der Zeit schon in der Literatur bekannten Topos zurückgegriffen, worauf auch die Anführungszeichen hinweisen, in die die betreffende Textstelle gesetzt ist.

Reise II

Das Bild der jeliw auf der zweiten Reise, die mit dem Tod Parks in einem Desaster endet, unterscheidet sich von dem der ersten¹¹⁹. Hier erscheinen jeliw zum einen als Empfänger von Gaben und im Gegensatz zu ihren unpersönlichen, namenlosen Auftritten im Reisekontext während des ersten Berichtes bekommt hier der jeli eines Königs als Mittlerperson eine detailliertere Rolle.

Der Bericht über die zweite Reise, 1805, unterscheidet sich auch im Schreibstil wesentlich von der ersten. Der Text wurde nicht besonders lektoriert, sondern ist im großen und ganzen das, was Park in sein Notizbuch geschrieben hat. Oftmals hält der Text daher mehr oder weniger stichpunktmäßig fest, wann er sich mit wem an welchem Ort befindet, und vor allem, welche Schwierigkeiten er beim Weiterkommen hat aufgrund der hohen Wegzölle und des schlechten gesundheitlichen Zustandes seiner Reisegefährten, britischer Soldaten. Der Inhalt der Reiseerzählung besteht also vor allem darin, daß er einen Gefährten oder einen Packesel nach dem anderen verliert und genauso seine Wertgegenstände. Das Scheitern der zweiten Reise könnte im Zusammenhang gesehen werden mit dem Fehlen von jeliw als Diplomaten der Karawane Parks. Anstatt dem Vorbild der Karawanen zu folgen, denen er sich auf seiner ersten Reise angeschlossen hatte und die stets in Begleitung mehrerer jeliw erfolgreich zu fremden Herrschern Kontakt aufnehmen, vertraut er auf sein eigenes diplomatisches Geschick (bzw. das seines Übersetzers) und auf die Waffengewalt seiner Soldaten.

Entsprechend des Grundtenors der ganzen Reise, des ständigen Geschenke-machen-müssens, um weiterziehen zu dürfen, erscheinen die jeliw wie auch die meisten anderen Personen vor allem im Kontext des Geschenkemachens. Hier handelt es sich um „Finnis“ (auf Bambara 'fune', die wie die jeliw zu den *jamakalaw* gezählt werden und ähnliche Aufgaben erfüllen),

119

Außer daß einmal Jelimusow erscheinen, ohne daß sie so genannt werden, als einen Herrscher begleitende „singing women“ (Park 1815: Kapitel II).

deren Gesang eindeutig negativ bewertet, als „nonsense“ bezeichnet wird. Aus der Liste der Zollabgaben an einen Herrscher:

To his son,
Amber 10
To the King's people 10
To eight Finnis for singing some nonsense 8
(Park 1815: Kapitel IV).

Nach diesen kryptischen Beschreibungen folgt allerdings eine Episode, in der Park intensiveren Kontakt zu einem besonderen jeli hat, dem des Herrschers von Segu. Dieser übermittelt Botschaften zwischen König Mansong und den Reisenden, übernimmt die Rolle des Übermittlers und Organisators (Park 1815: Kapitel V). Der jeli hat hier noch die Aufgabe, die später „l'interprète“ der Kolonialbeamten übernehmen wird, nämlich die des Über-/Vermittlers zwischen den Fremden und den Herrschern. Hier ist auch die Rede vom Beschenken des jeli. Der Erzähler bewertet entsprechend der knappen Erzählweise nicht, er beschreibt, auch zu jeli Bookaris brutalem Vorgehen gegen Befehlsverweigerer äußert er sich nicht. Bookari ist der Vertreter Mansongs, des Königs und hat daher eine Machtposition, die er mit drastischen Maßnahmen ausnützt:

September 13th.—Bookari sent four of the Somonies over to a town on the opposite side of the river, to put in requisition a canoe for carrying part of our baggage. The people refused to give the canoe, and sent the Somonies back without it. Bookari immediately went with all the Somonies; and having cut the owner of the canoe across the forehead with his sword, and broke his brother's head with a canoe paddle, he seized one of his sons, and brought him away as a slave along with the canoe. He however set the boy at liberty, his father paying two thousand shells for his release (Park 1815: Kapitel V).

In bezug auf die wesentlichen Aspekte der Differenz von *horon* und *jeli* lassen beide Reiseberichte folgendes erkennen: Das Wort, *kuma*, erscheint als Preisgesang, Geschichte, vermittelnde Rede. Das Erbitten und Schenken als Zuschreibungen von *jeli* bzw. *horon* spielen nur eine unbedeutende Rolle.

Gordon Laing

Der Schotte Alexander Gordon Laing ist vor allem als der erste in Timbuktu gewesene Europäer, der aber auf dem Rückweg ermordet wird, bekannt. 1822 unternimmt der *Captain* der *Royal African Colonial Corps* jedoch bereits eine Expedition nach Westafrika, deren Reisenotizen 1825 veröffentlicht werden¹²⁰. Der Text entsteht mithilfe von *Captain* Sabine, der die Reisenotizen zu einem Buch ausarbeitet, das von Laing vor dem Druck gelesen worden sei (Laing / Sabine 1825: v-viii). Laing führt die Reise im Auftrag von Brigadier-General Sir Charles M'Carthy durch, Gouverneur von Westafrika, der die Handelsinteressen

120

Laing, Alexander Gordon. 1825. *Travels in the Timannee, Kooranko, and Soolima countries, in Western Africa*. London, J. Murray.

Großbritanniens gefährdet sieht und eine Delegation von Vermittlern schickt. Grund der Sorge ist ein Krieg zwischen zwei Herrschern: „Amara, the Alimamee, or King of the Mandingo nation, and Sannasee, an inferior Mandingo chief“ (Laing / Sabine 1825: 1). Laing hat damit ein anderes Ziel, einen anderen Zweck und Status als Park. Er reist nicht zum Erforschen, sondern in diplomatischer Mission. Seine Beschreibungen, die zum Teil eindeutig dem Kolonialdiskurs geschuldet sind, vor allem in den Theoriepassagen, dem enzyklopädischen Diskurs, sind wesentlich detaillierter und differenzierter als die der bislang analysierten Autoren. Der Text besteht auch nicht nur aus sichtbaren Beobachtungen des Erzählers, sondern auch aus wiedergegebenen Äußerungen anderer Figuren, bis hin zur Transkription einer Performance von jeliw.

Auch hier spricht ein Ich-Erzähler, der auch Aussagen zu der Perspektive anderer Figuren macht. Er gibt ihre Meinungen wieder, ihre Gefühle – wobei er dabei zum Teil sich selbst zwischenschaltet als Beobachter – und Vorlieben: „Edrissa is by far the richer man of the two, and more liberal in his donations, which is the first quality in the estimation of an African; his name therefore stands high among the Jelle men¹²¹, who never omit occasions of lauding him, knowing well the price which he pays for empty sounds“ (ebd.: 265).

Seine eigenen Bewertungen sind rar – sein Anliegen ist schließlich eine objektive Beschreibung – aber zum Teil aussagekräftig, wie in oben zitiertem Satz, der sowohl eine ethnologische Darstellung lokaler Wertvorstellungen ist („liberal in his donations, which is the first quality in the estimation of an African“), als auch seine eigene Bewertung zum Ausdruck bringt („empty sounds“). Der Erzähler erkennt im Lobpreis keinen tieferen Sinn und Zweck als Schmeichelei, ein gängiger Topos im europäischen Diskurs zu den jeliw. Dabei ist der Satz so konstruiert, als seien es die jeliw selbst, die ihren Lobpreis als „leere Töne“ ansähen, denn sie sind das Subjekt in dem Satz¹²². Er hat anerkennende Worte für die feine Kleidung der jeliw des Königs: „singing man, elegantly attired in the Mandingo costume [...] ten women, fancifully dressed out in fine cloths“ (ebd.: 232, 234).

Die Performances der jeliw aus instrumentaler und vokaler Musik lösen bei ihm gemischte Gefühle aus, je nachdem, inwieweit sie seinem Geschmack und seinen Vorstellungen von harmonischer Musik, also europäischen Melodie-, Rhythmus- und Harmonikkonventionen entsprechen. So empfindet er die Musik teils als „gefällige Harmonie“ (ebd.: 148) und lauscht

¹²¹
= jelikew.

¹²²
Ähnlich: S.249f.

ihr mit Begeisterung¹²³:

The deep tones of a, large Ballafoo resounded through the still morning air in a manner truly solemn; I awoke early and lay listening for upwards of an hour with pleasure to the music which rung on my ears like magic, and I might have been thus entranced much longer, had it not been for the unpleasant sensations of a parched skin, headach, and chilliness, too faithful harbingers of the approach of fever, which attacked me with severity about nine A.M. (ebd.: 191f).

Teils aber löst sie bei ihm Mißfallen bis Schrecken aus, sowohl in Bezug auf Instrumentalmusik, die für ihn „Lärm“ ist:

a din sufficient almost to crack the tympanum of ordinary ears, and which compelled me to fortify mine with a little cotton; two fellows, in particular, with crooked sticks, kept hammering with provoking perseverance, and with the violence of blacksmiths at the anvil, upon two large drums which stood about four feet high, in shape similar to a chess-castle turned upside down; their only desire appeared to be that of making a noise, and in that I suppose the chief art consisted, for the harder they beat the more applause they obtained (ebd.: 231),

als auch in Bezug auf Gesang: „I can hardly call it singing, as although the air played on the ballafoo was both melodious and in good time, the voices kept neither time nor measure (ebd.: 238)“¹²⁴ – Soldat Laing, der noch nicht einmal die korrekte Bezeichnung für die Instrumente kennt, schreibt sich hier die Funktion eines kompetenten Musikkritikers zu, der vorgibt in der Lage zu sein zu beurteilen, ob professionelle Musiker fähig sind, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten, genau wie an folgender Stelle: „some of the instruments were skilfully handled, and sent forth most melodious sounds; and the vocal performers, who I learned were Jelle men from Sangara, far surpassed the uncouth squalling of any of the attempts I had hitherto heard on the part of an African“(ebd.: 191). Der Erzähler verrät dadurch eine Überheblichkeit, die dem Fremden eine Deutungshoheit zuspricht, ein Urteilsvermögen, das sich aber nur nach eigenen im Herkunftsland übernommenen Wahrnehmungsmustern richtet, die als absolut gesetzt werden, ein Vorgehen, das auch in den anderen (arabischen wie europäischen) Texten der Reiseliteratur festgestellt werden kann. Hier läßt sich auch das im Kolonialdiskurs verbreitete Klischee der Minderwertigkeit bzw. Zurückgebliebenheit und daher zu zivilisiertem Handeln zu Erziehenden ablesen, genau wie an der folgenden Stelle, die durch das zum Ausdruck gebrachte Staunen des Erzählers über das geregelte und effiziente Vorgehen der Afrikaner seine niedrige Meinung von ihrer Organisationsfähigkeit verrät: „the parties broke off, and in less than a quarter of an hour were arranged in order of work, and with a degree of method, which actually astonished me [...] in this manner they advanced regularly, and with such rapidity, that the work appeared more like

123

S. auch: „a Jelle, or singing man, elegantly attired in the Mandingo costume, his wrist and elbows ornamented with bells, and beating on a sweet-toned ballafoo, the notes of which he ran over with taste and velocity“ (231).

124

S. auch: „I was much distressed, and certainly not amused, and was happy when the clamour ended“ (234f).

magic than human performance” (ebd.: 252).

Horɔnya und *namakalaya*

Da Laing in diplomatischer Mission unterwegs ist, tritt er vor allem in Kontakt mit Regierungsvertretern. Seine Darstellungen konzentrieren sich dementsprechend vor allem auf seine Beobachtungen und Erlebnisse innerhalb der Elite der Gesellschaft. Die jeliw, mit denen er in Berührung kommt, stehen fast ausschließlich im Dienst der Herrscherfiguren. Dies wirkt sich auf seine Darstellung der jeliw aus, die bei ihm elitären Charakter annehmen. Daneben macht er aber auch Aussagen zur gesamten Struktur der Gesellschaft, die er als streng hierarchisch begreift. In seinen Augen gibt es dabei nur wenige Kategorien, die für eine Differenzierung der sozialen Stellung sorgen. An der Spitze steht der Herrscher des Landes, dann kommen die islamischen Gelehrten und „Priester“. Es folgen nachrangige Befehlshaber und Dorfoberhäupter. Über den gewöhnlichen Freien, die von ihrem lokalen Herrscher abhängen, stehen die *namakalaw*. Unten in der Gesellschaftspyramide befinden sich die Sklaven.

The distinctions of rank, although kept up among the Mandingoes more than among the generality of African tribes, are nevertheless few. The priests and teachers of the Koran are held in estimation next to the king or ruler of a country; the respect which they show to learning is a trait in their character much to be admired: the next in order to the priests and teachers, are the subordinate chiefs and head-men; then follow the Nyimahalahs, (no matter from what country); after them, dependant freemen; and, lastly, slaves (ebd.: 132-133).

Im Prinzip folgt Laing hier strukturell dem, was er vom Aufbau einer Gesellschaft kennt, er überträgt Vorstellungen vom pyramidalen Gebäude auf die ihm fremde Gesellschaft. Die jeliw werden darin eingegliedert und als eigenständige Gruppe zwischen die herrschende Schicht und die normale Bevölkerung gestellt. Sie gehören nicht zu den 'Freien'; was genau sich hinter dem Begriff 'frei' verbirgt, bleibt allerdings unklar, wozu das Oxymoron „dependant freemen“ ebenfalls beiträgt.

Horɔn und jeli

Der Begriff horɔn taucht nicht auf, dafür aber der jeli als „jelle“. Dieser Begriff wird synonym mit anderen gebraucht: „minstrel“, „singing man“, „griot“. Anders als bei Park, der im Verlauf der Reise zu einer näheren Bestimmung dessen, was er unter jeli versteht, kommt, gibt Laing, 25 Jahre später als Park, bevor das erste mal ein jeli die Narration betritt, eine ausführliche Erklärung ab. Noch bevor horɔn und jeli als handelnde Figuren auftreten, wird ihre Rolle im Text festgelegt. Die Differenz erscheint in Bezug auf verschiedene Aufgaben / Berufe sowie in Bezug auf einen unterschiedlichen Status, wobei der jeli entweder über- oder untergeordnet ist, je nach dem sozialen Status des horɔn als Herrscherfigur oder abhängigem Freien. Das

bedeutet, der Status richtet sich nicht nur nach der Zugehörigkeit zu der Gruppe von jeli bzw. *horon*, sondern auch nach anderen Zugehörigkeiten.

There are four trades or professions, to which conjointly is given the appellation of Nyimahalah; they rank in the order in which they are enumerated, and consist of the *fino*, or orator; the *jellé*, or minstrel; the *guarangé*, or shoemaker; and the *noomo*, or blacksmith; all of whom are high in the scale of society, and are possessed of great privileges. They travel throughout the country unmolested, even in war; and strangers, if of the sable hue, are always safe under their protection. The *guarangé* and *noomo* earn their livelihood by the exercise of their respective trades; the *fino* by his oratory and subtlety as a lawyer; and the *jellé* by singing the mighty deeds and qualifications of rich men, who, in his opinion, have no faults. Like the minstrels of old, they are always at hand to laud with hyperbolic praise the landlord of a feast, and headman of a town (ebd.: 132-133).

Jeliya ist hier ein Beruf, ein Handwerk. Die Aufgabe der jeliw besteht aus dem Lobpreis für die Elite, denn er erfüllt deren Leidenschaft für Musik und Empfänglichkeit für Schmeichelei: „They are passionately fond of music, and fonder still of flattery, which is lavishly bestowed upon them by the Jelle-men, when they have liberality and means enough to pay for it” (ebd.: 368f). Die Panegyrik ist für die Auftraggeber der jeliw von so großer Bedeutung, daß diese sich in der Gesellschaftspyramide in erhöhter Position befinden und ausgestattet sind mit Privilegien wie zum Beispiel Immunität. Das Verhältnis zwischen dem jeli und den *horonw* ist in dieser Darstellung von gegenseitiger Wertschätzung gekennzeichnet, denn, wie der Erzähler behauptet, halten die jeliw die Herrscher und Reichen für untadelig, weswegen diese zu Adressaten ihres Preisgesanges werden. Gleichzeitig bezeichnet er aber ihren Preisgesang als „hyperbolisch“ und als „Schmeichelei“, so mischen sich hier die durch den Ich-Erzähler vermittelten Perspektiven der Figuren mit dessen eigener. Dies wird auch verstärkt durch den Gebrauch des Begriffs „minstrel“, den er zur Bezeichnung der jeliw anführt, wodurch er mit Hofsängern und -musikern und Dichtern des europäischen Mittelalters verglichen wird. Einerseits verwendet der Erzähler so die Eigenbezeichnungen und versucht, die Perspektive der Figuren, über die er berichtet, einzunehmen, andererseits aber definiert er vorgefundene Strukturen nicht nur mithilfe eigener bekannter Konzepte, sondern bewertet sie nach eigenen Maßstäben, und dies eng verschränkt innerhalb kürzester Textpassagen, was der von Bachtin für Romantexte festgestellten Polyphonie nahe kommt, die aus der Verschränkung verschiedener Redeweisen innerhalb einer Äußerung besteht.

In einem Nebensatz macht Laing die umfassende Bedeutung der Musik der jeliw für alle gesellschaftlichen Aktivitäten deutlich: „the music of the Jelle men, without whose presence and cheering song nothing is effected in work, festivity, or war” (ebd.: 252). Das Wort, *kuma*, äußert sich als Attribut der jeliw vor allem in Form von Gesang.

Jeli und *horon* in den Narrationspassagen

In den Narrationspassagen wird dieses Bild zunächst bestätigt. In Seemera bekommt der Ich-

Erzähler persönlichen Kontakt mit einem *jeli*, den der dortige König Be Simera zu ihm schickt, um für ihn zu singen und auf seiner einsaitigen „sort of fiddle“ zu spielen. Anders als in seinen theoretischen Ausführungen verwendet Laing hier aber den Begriff „griot“. Dieser Begriff hat sich zu der Zeit bereits im Diskurs durchgesetzt, so daß er sogar in die englischsprachigen Literatur Eingang findet.

At parting, he sent his griot or minstrel to play before me, and sing a song of welcome [...] although he could only bring from it four notes, yet he contrived to vary them so as to produce a pleasing harmony; he played at my door till I fell asleep, and waking at day-break his notes still saluted my ears, when finding that his attendance would not be discontinued without a *douceur*, I gave him a head of tobacco, and told him to go home and thank his master (ebd.: 148).

Hier wird der Erzähler, wenngleich Fremder, integriert und selbst zum *horon* gemacht, indem er den Gesang des *jeli*, der ihm keinesfalls unangenehm ist, empfängt und die Rolle des Schenkenden einnimmt, allerdings nur um ihn loszuwerden, nicht weil er dies als angemessen empfindet. Sein Wohlgefallen an der Performance des *jeli* rührt auch ausschließlich von dessen musikalischen Elementen her und nicht etwa von dem Inhalt der gesungenen Lieder, über den keine Aussage gemacht wird.

Im Verlauf der Reise kann der Erzähler mehr zum Text des Gesangs, der sich doch als mehr als nur „leere Schmeichelei“ erweist und konkrete gesellschaftspolitische Funktionen erfüllt, sagen. Der Preisgesang ist außerdem, wie die konkreten Erlebnisse des Ich-Erzählers zeigen und anders als zu Beginn angegeben, nicht durchgängig bestätigendes Lob tadelloser Adressaten, sondern auch humoristisches Element bei diversen Handlungen, bei denen der *jeli* die Rolle des Redners übernimmt, wie bei der Übergabe eines Geschenkes an den Gast Laing.

Der *jeli* des Herrschers von Nyiniah

sung loudly the praises of his master, whom he represented as the richest and most hospitable man in the whole country. He sung "of the white man who came out of the water to live among the Kooranko people; the white man ate nothing but fish when he lived in the water, and that was the cause of his being so thin. If he came among black men, he would get fat, for they would give him cows, goats, and sheep to eat, and his thirst should be quenched with draughts of milk." The song being concluded, I was presented with a fine young bull (ebd.: 158-160).

Mit seinem Gesang vermittelt der *jeli* zwischen seinem *jatigi* und anderen und gibt dessen Handlungen Bedeutung. Die Szene wird durch die Worte des *jeli* zu der großzügigen Übergabe des mächtigen Königs eines wohlhabenden Volkes an einen ausgehungerten und mittellosen Fremden und somit zu einem Akt, der dem Ethos-Konzept und Verhaltenskodex der *horonya* gerecht wird, die Position des Schenkenden erhöht und zum Grund und Gegenstand weiteren Lobes für den *jatigi* werden kann. Der improvisierte Gesang bekommt hier eine umfassendere Funktion und ist mehr als „leere Töne“: Er trägt dazu bei, diplomatisch die Amtsgeschäfte des Königs zu regeln und dessen Renommee zu steigern.

Die Funktion des Preisgesanges, den *jatigi* zu einer wertvollen Person zu machen und sein

Renommee zu steigern, wird auch in folgender Szene deutlich: Anders als Park finden sich bei Laing dichte Beschreibungen von Performances der jeliw, deren Text übersetzt transkribiert wird. Er ist in Falaba angekommen, der Hauptstadt von Soolima, und wird dort vom König, der mit König Amara verbündet ist, willkommen geheißen, der ihm zur Begrüßung zwei massive Goldringe schenkt und ihn auffordert, neben ihm Platz zu nehmen, um an einem Spektakel teilzunehmen, das von Yarradee, dem General der Armee und Bruder des Königs, geleitet wird und einen Sieg über die Foulahs in Erinnerung ruft. Nach einem Beitrag des Orchesters ergreift der jeli das Wort:

Jelle.—There is a white man come from afar, come from, the very salt-water, that a Soolima man has never seen. Let us do him honour, for he has come to shake hands with the great Assana Yeera, the powerful in war. Let us do honour to Assana Yeera, and shew the white man that he is great, and that his people love him, because he is good. Where are my wives to join me in the song?

(Voices answering of the Wives, who had not yet appeared.)

We are here, but we fear the white man's skin; we fear his greegrees will kill us, if we dare to look upon him; none but men can behold him; the woman fears him too much*.

Jelle.—Come out, my wives, and see the white man, come out and do him honour; his greegrees are strong, it is true, but then he is good, and has walked to this country to do us good.

Wives entering – Then we come, but we must shut our eyes, for we never yet looked upon a man with a white skin; we come to do him honour, we come to sing to him of the great Assana Yeera, renowned in war; and of the heroic Yarradee, his valiant brother.

The Jelle man was now joined by ten women [...] the Jelle began a lively air in praise of that chief, in which he was joined by the females [...] The words which they sung were the following, and, as I was informed, are rehearsed on all public occasions before Yarradee, to commemorate an advantage gained by that warrior over his inveterate enemies the Foulahs, at a time when an army of 10,000, headed by Ba Demba, laid siege to Falaba.

SONG.

Shake off that drowsiness*, O brave Yarradee! thou lion of war; hang thy sword to thy side, and be thyself.

Dost thou not behold the army of the Foulahs?— Observe their countless muskets and spears, vying in brightness with the rays of the departing sun! They are strong and powerful, yea, they are men; and they have sworn on the Alkoran, that they will destroy the capital of the Soolima nation.

So shake off that drowsiness, &c.

The brave Tahabaeere, thy sire, held the Foulahs in contempt; fear was a stranger to his bosom. He set the fire-brand to Timbo, that nest of Islamites; and though worsted at Herico, he scorned to quit the field, but fell like a hero, cheering his war-men. If thou art worthy to be called the son of Tahabaeere,

Shake off that drowsiness, &c.

Brave Yarradee stirred; he shook his garment of war, as the soaring eagle ruffles his pinions. Ten times he addressed his greegrees, and swore to them that he would either return with the sound of the war drum,* or with the cries of the Jelle.* The war-men shouted with joy—" Behold! he shakes from him that drowsiness, the lion of war; he hangs his sword to his side, and is himself again."

"Follow me to the field," exclaimed the heroic Yarradee, "fear nothing; for let the spear be sharp or the ball swift, faith in thy greegrees will preserve thee from danger. Follow me to the field, for I am roused, and have shook off that drowsiness. I am brave Yarradee, the lion of war; I have hung my sword to my side, and am myself."

The war-drum sounds, and the sweet notes of the balla encourage warriors to deeds of arms. The valiant Yarradee mounts his steed, his head-men follow. The northern gate * of Falaba is thrown open, and a rush is made from it with the swiftness of leopards. Yarradee is a host in himself. Observe how he wields his sword. They fall before him—they stagger—they reel. Foulah men! you will long remember this day; for Yarradee "has shook off his drowsiness, the lion of war; he has hung his sword to his side, and is himself."

While the Jelle and his wives were vociferating these words [...] Yarradee proudly threw himself into various pantomimic attitudes, suitable to the expression, and at the conclusion giving a loud shout, made a rush forward, and being followed by his war-men en masse, represented the part which he had performed in reality with so much success among the Foulahs about fourteen years before.

- * The Soolima females conceal their faces when they either eat or drink in the presence of men, they never venture to take even the smallest unauthorized liberty.
- * Yarradee is remarkable for natural listlessness and inactivity.
- * In triumph.
- * The Jelle people are always employed to sing at the death of any great man.
- * The gate which looks towards Foulah (ebd.: 231-238).

Laing wird hier zu Beginn Adressat des Gesangs der jeliw und somit gleichsam integriert, gleichzeitig aber durch den Text zum weißen Fremden stilisiert bzw. in seiner Rolle als Gast festgesetzt und auf Distanz gehalten, indem die jelimusow vor ihm zurückschrecken.

Der König wird als großartig, mächtig und berühmt im Krieg gepriesen und als gut, geliebt vom Volk. Der jeli singt aber vor allem einen Preisgesang auf den Anführer der Armee, den „heldenhaften“ und „tapferen“ Yarradee, der den Sieg über die Foulahs nacherzählt. Der Refrain lautet zunächst „Shake off that drowsiness, O brave Yarradee! thou lion of war; hang thy sword to thy side, and be thyself“, bis sein Aufbruch auf das Schlachtfeld thematisiert wird, wo der Imperativ erst zum Indikativ in der 3. Person Präsens („he shakes from him“ ...), dann in der ersten Person Perfekt wird („I am roused, and have shook off“ ...), was am Ende vom Binnenerzähler des Preisliedes mit dem Sieg über die Foulahs bestätigt wird („has shook off“ ...) und was so zugleich leitmotivisch den Preisgesang strukturiert und als Devise Yarradees diesen als mächtig im Krieg charakterisiert, da er sein Laster überwinden kann um „er selbst“ zu sein. Auf welche Weise er 'er selbst' zu sein hat, sagt der jeli, seine Identität wird von ihm festgelegt, als Refrain wiederholt. 'Er selbst', das ist der tapfere Krieger mit Schwert und dem Preisnamen „lion of war“, den er verdient hat, denn der jeli führt die Tapferkeit der Feinde vor Augen und damit die Stärke Yarradees – der Lob der besiegten Feinde ist Eigenlob. Hier wird der früher gemachten Aussage Laings widersprochen, die Reichen und Mächtigen seien in den Augen der jeliw ohne Fehl und Tadel, denn mit der „drowsiness“ Yarradees wird explizit eine seiner Schwächen öffentlich geäußert. In dem Lob schwingt unterschwellig eine Drohung mit: Sollte der Besungene sich nicht entsprechend des Tapferkeits-Kodex verhalten und in Antriebslosigkeit verfallen, sind die jeliw durchaus in der Lage, Spottlieder auf seine Trägheit zu verfassen. Er führt ihm die Tapferkeit seines Vaters vor Augen, um ihm anzustacheln, es, wenn nicht besser, dann doch es ihm gleich zu tun. Es gibt nur die Alternative zwischen Sieg und Tod – beides ein Ausgang, der in den Preisliedern der jeliw seinen Widerhall findet. Durch ihren Gesang treiben die jeliw die Krieger zu Kampfhandlungen an. Sie provozieren das Ideal des Mannes, der sich im Krieg beweisen muß, um das Renommee seiner Vorfahren weiterzutragen. Die jeliw treten damit als Akteure der Kriegsführung und sogar als dessen Auslöser auf. In diesem Kontext lautet das Ideal des horon: „fear nothing“! (ebd.: 236).

Während Yarradee für den Preisgesang empfänglich ist und sichtlich darin aufgeht, wird er von anderen Protagonisten jedoch nicht so positiv aufgenommen. Die erzählte Realität erweist sich damit als komplexer als in den anfangs gemachten theoretischen Aussagen Laings: König Assana von Falaba wartet das Ende von an ihn gerichteten Lobpreis nicht ab, sondern geht davon (ebd.: 250). Später kritisiert er die jeliw öffentlich und behält das letzte Wort, während einer von ihnen die oben beschriebene latent im Lobpreis verborgene Drohung durch spöttische Provokation gesanglich umsetzt: Laing sitzt mit König Assana im Schatten eines Baumes, von wo aus sie den Feldarbeitern zusehen.

I sat with the king and a large party of his head-men under the shade of a tree; they appeared highly delighted at the interest I took in the scene, and every now and then congratulated the king on his great name, which had induced a white man to travel from the water-side to see him; at this the king would smile and turn his head to one side, which a Jelle man observing, commenced a song, the purport of which was the power of the Soolima nation, and of its great chief, Assana Yeera; he sung, "that the Soolimas were working to day for their king, but they would rather fight for him. Why did he not lead them to battle? They were men like their forefathers." A cloud passed over the brow of Assana, he frowned, bit his lip, and called out "Atto, Atto, have done, have done; you would make me as bad as Yarradee. You have made him a fool, and spoiled my name when you advised him to burn Malageea. Allah, allah, my brother has no sense; your music spoils his head. Where is Malageea? Where is Sanassee? You will sing of war, and spoil my name by it—Atto, atto." The king appeared very angry, and the Jelle, although a privileged character, was glad to steal off (ebd.: 252-254).

Die Spannung, die zwischen jeli und *jatigi* durch die Definitionshoheit des jeli über den *horon* besteht, entlädt sich hier öffentlich und endet mit der Demütigung des jeli. Dies ist eine der wenigen Stellen, an denen der *jatigi* sich offen den Worten des jeli widersetzt und ihnen nicht nur nicht Folge leisten will, um sein Renommee zu sichern, sondern das ernste Spiel, die typische Funktionsweise von Heldentat und gutem Namen kritisiert. Er stellt den von den jeliw als vorbildlich Gepriesenen nicht nur als durch die Worte der jeliw schlecht und verrückt geworden dar, sondern diese als Ruin des guten Namens entlarvt, denn die Suche nach Renommee allein ist für den König kein Grund für Kriegshandlungen.

Der König plant schließlich jedoch trotzdem einen Krieg, der nicht durch eine äußere Bedrohung gerechtfertigt ist, aber nicht aufgrund des anstachelnden jeli-Gesanges, sondern aus innenpolitischen Gründen: weil seine Gefolgsleute eine Aufgabe bräuchten, um sich nicht von ihm abzuwenden. Damit bestätigt er doch wieder in gewisser Weise das vorher zitierte Lied des jeli, das dadurch die Bedeutung einer Prophezeiung und eines Ratschlags erhält.

They have done me no harm; I tell you true, they have done me no harm, and I have no right to fight them; but white man, I am not a fool; it is not the song of a Jelle-man who has made me do this. I have too strong reasons; I have too many people who have nothing to do, and if I cannot find employment for them till harvest-time, many will leave me, and others will plague me with their palavers (ebd.: 380f).

Die Kompetenzen der jeliw gehen über Gesang hinaus. Ein jeli verfügt über eine derart fesselnde Erzähl- und Fabulierkunst, daß sich die Leute dadurch sogar von einem wichtigen Auftrag abhalten lassen. Er rettet dem Held der Geschichte das Leben, als er auf dem Weg ausgeraubt und getötet werden soll. Ein ehemaliger Soldat der *royal African corps*, der, aus

der Armee ausgetreten, zurückgekehrt ist und Berühmtheit als jeli erlangt hat, warnt Laing nicht nur, sondern hält die Mörder auf: „when they sat down to rest, contrived to beguile the time, and detained them so long in listening to the extravagant accounts of white men's riches, which they were shortly to possess, that they arrived too late at the appointed spot” (ebd.: 177-179).

jeliw treten auch als Zeugen und personifiziertes Gedächtnis auf: „Every palaver is [...] committed to memory and sang by the Jelle men in Soolima” (363). Allerdings sind nicht nur jeliw die Kenner der Geschichte:

Under this impression solely, I have ventured to give a history of the wars of the Soolimas, collected as copiously as possible from the songs of the Jelle-men, (their only mode of tradition,) arranged into order by the help of the elders of the country, and chronologised by the assistance of a Maraboo of Foutah Jallon, who, knowing the leading events in the history of both countries, enabled me, by comparing the one with the other, to give more correct dates than I otherwise could have been able to have done (ebd.: 400f).

Delili und lahoronma

Bestimmend für die Beziehung ist die Großzügigkeit des *horon*. Immer wieder wird darauf hingewiesen, daß jeliw für ihre Dienste reich beschenkt werden müssen. Geben erscheint als Charakteristikum des *horon*, durch die jeliw befördert. Die Großzügigkeit steht in engem Verhältnis zum Renommee.

I was obliged not only to submit to a repetition of Yarradee's war-song, with their diabolical chorus, (which is a favourite air among the Soolima musicians,) but to pay them for their trouble; otherwise, according to Musah, I should have had a bad name amongst them, and nothing is more dreaded by an African than a bad name from the Jelles (ebd.: 243).

Der jeli ist Empfänger von ihm zustehenden Anteilen: Von einem geschlachteten Bullen erhalten verschiedene Leute ihren Anteil an dem Fleisch, darunter auch die jeliw: „and jelle, all come in for a share, which is theirs by right of ancient usage and custom” (ebd.: 160). Die Großzügigkeit gilt aber nicht nur den jeliw gegenüber. Laing selbst zum Beispiel wird durch seinen Gaststatus immer wieder reich beschenkt, wohingegen er es möglichst unterläßt, an diesem System zu partizipieren und sich durch großzügiges Geben zum *horon* zu machen¹²⁵.

Laings Text zeigt im Vergleich zu Park, wie sich die Idee vom jeli diskursiv schon weiter differenziert und gefestigt hat, was vor allem in seinen theoretischen und wertenden

¹²⁵

Auch hier: He put his hand to his mouth on seeing me, (a token of surprise among the Mandingoes,) laughed heartily, and beckoned me to him, when, shaking me by the hand, he expressed his happiness at seeing me well, said " I must get sick no more, unless I wished to make him angry;" then pointing to a horse nicely caparisoned in the Moorish style, took all his chiefs to witness that he gave it me. The Jelle men immediately exclaimed "Kaase, Kaase," " Tis true, 'tis true," and sung loud and long to the praise of the king's liberality; they made him out to be the greatest potentate upon the earth, except the king of the white men, who, they admitted, had more money, but not so many horses, nor so fine a country. The king did not wait to listen to these hyperbolical praises, but desiring me to mount my horse and see if I liked him, he turned on his heel, and walked out of the yard, followed by his chiefs on horseback, he being the only pedestrian (249f.).

Äußerungen deutlich wird, die Gemeinplätze des Diskurses aufgreifen. Andererseits aber zeigen seine Beobachtungen konkreter Situationen ein differenzierteres und teils dazu im Widerspruch stehendes Bild. Es trifft damit durch die im Text sichtbar werdenden Perspektiven ein objektivierender europäischer Hoheitsdiskurs auf die Sicht eines einzelnen Reisenden, auf dessen „discours sentimental“ (vgl. Ricard oben), der auf eine komplexe Realität trifft und, vermittelt durch dessen Filter, Sichtweisen lokaler Bevölkerung und damit innenpolitische Diskurse und Elemente eines epischen Diskurses darstellt.

René Caillié

Ungefähr zeitgleich mit Laing, von 1824 bis 1828, unternimmt der Bäckersohn René Caillié eine ausgedehnte Reise zum Niger¹²⁶. Seine Besonderheit besteht darin, sich als Abd Allahi auszugeben, als Moslem, der als Kind aus Ägypten nach Frankreich entführt worden sei und sich nun auf die Suche nach seinen Wurzeln machen wolle. Seine Position ist damit gekennzeichnet von einer doppelten Identität, einer 'echten' und einer fingierten, die eine interessante 'Außenseiter'-Rolle erwarten läßt:

Il est indéniable, en effet, que Voyage à Tombouctou procède d'un désir de rencontre, d'une quête de l'Autre qui s'achève sur une note quelque peu mitigée [...] Il y a au départ chez le sujet errant une détermination à vouloir par tous les moyens, y compris la ruse, briser la barrière qui le sépare de l'Autre. C'est surtout en essayant de tromper leur vigilance, par une histoire inventée de toutes pièces, que le voyageur franchit un pas important dans la direction des peuples qu'il traverse. Son salut et son acceptation par les autochtones de ces régions lointaines passent par une identité d'emprunt. En se dépouillant d'une part de lui-même, c'est-à-dire de son nom et de sa langue, il s'inscrit véritablement dans l'altérité. Dès lors Abd Allahi supprime René Caillié pendant toute la durée de ce voyage qui prend l'allure d'une victoire sur soi. Il est amené à s'adapter à un nouvel environnement physique et mental dont dépend désormais sa survie, à faire violence sur lui-même pour entrer en contact avec d'autres hommes et d'autres cultures (Diallo 2004: 85).

Trotz dieser „geliehenen Identität“, die Caillié an die Menschen, denen er begegnet, annähern könnte, und obwohl er sich äußerlich mehr einzufügen scheint, zeigen seine Ausführungen, daß Abd Allahi René Caillié nur scheinbar ersetzt und gerade er weniger von den gesellschaftlichen Strukturen mitbekommt als die oben besprochenen Autoren. Der Erzähler thematisiert oftmals bloß seine eigenen Beschwerden auf der Reise und seine Beschreibungen bleiben oberflächlich.

Er begegnet ebenfalls jeliw, zunächst bei den „Mauren“ und später bei den „Mandingo“. Die Darstellungen variieren hier sehr stark voneinander. Oftmals wird dem in wissenschaftlichen Texten zum kolonialen jeli-Diskurs bei Caillié keine Beachtung geschenkt und vor allem eine bestimmte Textstelle zitiert, an der sich der Ich-Erzähler bei den Mauren befindet, um die schlechte Meinung des Autors von den jeliw zu zeigen, ohne zu berücksichtigen, daß es

¹²⁶

Caillié, René 1830. *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Jenné, dans l'Afrique Centrale : précédé d'observations faites chez les Maures Braknas, les Nalous et d'autres peuples; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828*. Paris: Impr. Royale.

innerhalb des Textes Unterschiede in der Darstellung gibt, genauso wie es auch geographische Unterschiede im Verlauf des Textes gibt und der Protagonist unterschiedliche Gesellschaften besucht.

Der Konzeption dieser Arbeit folgend werden hier die Textstellen analysiert, die sich auf Manden beziehen, bevor unten ein Vergleich mit der Beschreibung bei den Mauren vorgenommen wird, der die Variabilität der Darstellungen deutlich macht.

Bei den „Mandingo“

Der Begriff 'jeli' fällt niemals. Caillié spricht stets von „musiciens“, und es sind tatsächlich vor allem jeliw in ihrer Funktion als Musiker, denen er begegnet, bzw. Musiker-Figuren, die er als jeliw erkennt.

Die ersten Male begegnet er jeliw als Anstachler und Übermittler, ohne jedoch zu erkennen, daß es sich bei ihnen um jeliw handelt: In Baleya im Dorf Bacocouda macht er halt und beschreibt nächtliche „Kriegstänze“: Die Männer tanzen zu zwei Trommeln, deren Spieler singen: „ils excitent par leur chant le courage des guerriers, qu'ils exhortent à bien se battre et à détruire les infidèles“ (Caillié 1830 I: 360). Während eines religiösen Feiertages wird eine Rede des Herrschers von Kankan von einem Sprecher übermittelt: „Après cette prière, le chef Mamadi-Sanici harangua le peuple; il avait à ses côtés un homme qui répétait à haute voix ce qu'il disait, afin que tout le monde le put entendre“ (Caillié 1830 I: 395). Ähnlich wie Park beschreibt Caillié, was er sieht, ohne die Identität der Handelnden zu kennen; er beobachtet zwei Funktionen der jeliw ohne zu wissen, daß es sich um solche handelt. Im Laufe der Reise wird sein Bild allerdings, anders als bei Park, nicht viel ausgeprägter.

Der Ich-Erzähler erkennt jeliw nur in ihrer Funktion als Musiker, die der Unterhaltung dienen und von ihm, nicht zuletzt aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes, positiv bewertet werden. Ihre Performances beeindrucken den Erzähler, wie bei einer Beerdigung in von muslimischen Mandingo bewohnten Timé, in dem Bambara-Musiker spielen: „la musique, assez bien composée“, „deux chefs de musique [...] étaient couverts d'un joli manteau“, „tout le monde proprement habillé“, „la musique, que je trouvais très agréable“, „bien habillé“, etc. (Caillié 1830 II: 34-36)¹²⁷. Die Musik im Land der Bambara gefällt Caillié, der sich wie Laing das Recht nimmt, über die musikalischen Qualitäten zu urteilen, außerordentlich: „c'est une des mieux organisées et la plus agréable que j'aie vue dans tous les voyages parmi les nègres“ (Caillié 1830 II: 73).

In Bangoro sieht er einige Männer mit Trommeln, und hier kommt er das erste Mal auf die

¹²⁷

S. auch S.72.

Idee, es könne sich bei den „Musikern“ um jeliw handeln:

Je pensai que tous ces musiciens étaient ce qu'on appelle au Sénégal des *griotes* où chanteurs ambulans qui font profession de célébrer les louanges de ceux qui les payent. Je trouvai ceux-ci assez réservés; car jamais je ne les ai vus, comme ceux du Sénégal, harceler personne pour en arracher des cadeaux (Caillié 1830 II: 106).

Im Vergleichen stellt Caillié selbst Unterschiede zwischen jeliw an verschiedenen Orten fest. Die hier im Diskurs bereits stereotype theoretische Beschreibung des Auftretens der jeliw (penetranter Lobpreis gegen Bezahlung) deckt sich kaum mit den Erfahrungen, die Caillié macht. Er kommt aber nicht dazu, konsequenterweise die Definition von „griot“ zu überdenken oder das zu reflektieren. Gemachte Erfahrungen und theoretischer Diskurs bleiben unverknüpft nebeneinander stehen.

An einer einzigen Stelle macht er die Erfahrung, von jeliw um Gaben gebeten zu werden. Er verharret dabei aber in seiner Rolle als Fremder ohne sich dem lokalen Verhaltenskodex des *lahorɔnma* beugen zu können: Caillié wird als *jatigi* behandelt, verhält sich aber nicht dementsprechend.

Dans la soirée, nous fûmes importunés par plusieurs chanteuses; ces femmes fatiguent les voyageurs, pour en obtenir quelque chose. Le vieux Kaimou leur donna deux colats pour se débarrasser d'elles; puis, m'apercevant dans un coin, elles vinrent m'étourdir: mais, comme je n'avais rien à leur donner, je quittai la chambre; elles ne parurent pas très satisfaites de cette conduite. Ces chanteuses sont suivies de plusieurs petites filles bien habillées; elles ont chacune une petite calebasse pour recevoir ce qu'on leur donne, tandis que le concert continue (Caillié 1830 II: 156).

Erstaunlicherweise erkennt er die Sängerinnen hier nicht als „griotes“, obwohl sie dem theoretischen Bild, das er von jeliw hat, entsprechen.

Cailliés Darstellung von den jeliw ist im Vergleich mit den anderen Autoren sehr reduziert. Er bleibt durchgängig verständnisloser Beobachter von sichtbaren Äußerlichkeiten und kommt zu keiner Darstellung der jeliw, ihrem Satus und in ihren gesellschaftlichen Funktionen, da er sie zumeist gar nicht als solche erkennt.

Bei den „Mauren“

Caillié schreibt über Hamet-Dou, „roi des Braknas“:

Hamet-Dou est presque toujours entouré des guéhués, ou chanteurs ambulans, Il y en a un grand nombre parmi les Maures; ils marchent toujours à la suite des princes, dont ils obtinrent tout ce qu'ils veulent, en employant tantôt les plus basses adulations, tantôt les menaces. Chaque prince en a un attaché à sa suite; celui de Hamet-Dou le suit partout où il va. Souvent, assis dans la tente, il chante ses louanges, et lui débite les flatteries les plus outrées; il faut être roi africain pour les entendre sans rougir: sa femme et ses enfants l'accompagnent ordinairement, et répètent en chœur les sottises qu'il vient de chanter. Cette secte de parasites a trouvé le moyen de se faire craindre autant qu'elle est méprisée des Maures; elle possède au plus haut degré le talent de persuasion; et bien que les guéhués soient connus pour des imposteurs, et voués par l'opinion publique au feu éternel, leurs calomnies sont si adroites, qu'elles influent toujours sur la réputation de ceux contre lequel elles sont dirigées. Les marabouts sont ceux qui les méprisent le plus, mais ils les reçoivent toujours bien lorsqu'ils repassent chez eux, par la peur que leur inspirent les faux rapports qu'ils seraient capable de faire contre ceux qui ne les aurait pas traités avec assez d'égards (Caillié 1830 I: 93-95).

Dies ist eine der meistzitierten Textpassagen in Darstellungen über Beschreibungen der jeliw

aus dem 19. Jahrhundert. Roth, deren Studie sich auf die Gaben an die jeliw konzentriert, schreibt dazu zum Beispiel: „This scene produces antipathy in European travellers, who reject the value of the moral and emotional effects of jeli praise. Rather, for Caillié, the implicit treat of public humiliation by a jeli reduces all gifts to blackmail payments“ (Roth 2008: 29). Nach Roth 2008 ist es Caillié, der den Gedanken in die Literatur einführt, daß die jeliw aufgrund der Macht ihrer Rhetorik gefürchtet seien (Roth 2008: 28). Diese Passage wird nicht nur stellvertretend für das Werk Cailliés verwendet, sondern als kennzeichnend für den gesamten Kolonialdiskurs zu den jeliw, ohne zum Beispiel auf die oben angeführten Textpassagen einzugehen, obgleich seine Beschreibungen im Manden-Kontext von denen der Mauren oder Senegals erheblich variieren und demgemäß Caillié auch jeliw beschreibt, die nicht als 'Parasiten' erscheinen, die er aber nicht als jeliw erkennt, vielleicht weil er schon von vornherein ein negatives Bild von ihnen hat (s. Mauren), so daß er gar nicht auf die Idee kommt, es könne auch anders sein. Er erkennt also nicht (mit einer Ausnahme s.o.) die kulturellen Unterschiede zwischen den verschiedenen Regionen, die aber bei der Analyse des Gesamttextes auffallen, der Text selbst sagt sozusagen etwas anderes als sein Erzähler, bzw. der Erzähler hat eine begrenzte Perspektive auf seinen eigenen Text, er ist nicht allwissend und allmächtig, sondern der Text macht in seiner eigenen Dynamik Aussagen, die dem Erzähler in ihrer Bedeutung scheinbar gar nicht bewußt sind¹²⁸.

Während die oben genannten Autoren, die die jeliw im Manden beschreiben, die jeliw grundsätzlich als innergesellschaftlich geschätzte Gruppe darstellen, die nützliche Funktionen erfüllt, wenngleich die Meinung der Erzählstimme teils davon abweicht, und Caillié in seinen Passagen, die die Manding thematisieren, dazu keine Aussage macht, werden die jeliw bei den „Mauren“ als „verachtet“ bezeichnet¹²⁹. Dieser bis hierhin nur in Bezug auf jeliw außerhalb des Manden angewendete Begriff entfaltet mit der Zeit eine solch große diskursive Macht, daß er, bei dem nun analysierten Text von Mage bereits zum anerkannten Topos geworden, auch in Beschreibungen innerhalb des Manden auf selbstverständliche Weise verwendet wird. Genauso richtet sich der Blick auf den jeli immer mehr auf dessen Recht zum Empfangen von Gaben, wohingegen andere Elemente der Beziehung unsichtbar werden, was zu einer

¹²⁸

Hier ließen sich auch Bezüge herstellen zu literaturtheoretischen Beobachtungen eines Textes als unabhängig vom Autor (vgl. Barthes' Tod des Autors oder Kristevas Intertextualitätstheorie)

¹²⁹

S. dazu auch folgende Passage: Die Leute rauben dem jeli des Königs gebratenes Fleisch, als er sich gerade zu essen anschickt: „les Maures se précipitèrent sur la viande [...] et dévorèrent le mouton du pauvre guéhué sans qu'il lui restât à peine de quoi en goûter. Il me semblait voir des chiens se disputer un morceau de viande que l'un d'eux aurait volé [...] On m'assura que cette scène n'aurait pas eu lieu chez tout autre que chez un guéhué, et qu'on n'oserait se permettre de tels excès chez une personne un peu élevée en dignité“ (Caillié 1830 I: 96f).

Verschiebung der Perspektive und somit der Darstellung führt. Kennzeichnend dafür sind Textstellen wie die folgende: Caillié beschreibt die Saiteninstrumente, auf denen die „guéhués » sich begleiten („des sons très agréables“)¹³⁰, um dann fortzufahren:

Ces musiciens ne négligent jamais de demander quelque chose aux princes dont ils chantent les louanges; et comme ils sont rarement refusés, ils ont tous de nombreux troupeaux et de bonnes montures. Souvent ils font eux-mêmes des cadeaux aux marabouts pour obtenir leur amitié; ceux-ci acceptent, mais ne les en méprisent pas moins (Caillié 1830 I: 95).

Eugène Mage

Über 60 Jahre später als Park und über 30 Jahre später als Laing und Caillié reist der Seemann und Forschungsreisende Mage zur Erschließung neuer Handelsrouten im Auftrag der Regierung von Frankreich nach Saint-Louis an der Westküste. Sein Ziel ist Médine, dann reist er nach Saint-Louis und nach Frankreich zurück¹³¹. Er hält sich auf seiner Reise, unterwegs zum Feldherren und Toucouleur-Reichsgründer El Hadj Omar, von dessen Sohn zurückgehalten, mehrere Monate in Ségou auf, wodurch er die Gelegenheit bekommt, einzelnen Personen und Ereignisse detailliert darzustellen.

Hier geht es nicht mehr um die Erforschung unbekannter Gebiete, sondern Mage reist im Kontext imperialistischer Ziele Frankreichs im Zuge der Kolonisierung Westafrikas, die mit humanistischen Intentionen legitimiert wird. Der Gouverneur von Senegal Faïdherbe lobt Mage mit den folgenden Worten:

vous et votre camarade Quintin, par de nobles et philanthropiques intentions, ne font-elles pas de vous de vrais missionnaires, des Livingstone? Si ce n'est pas de l'enthousiasme religieux, si ce n'est pas le culte exclusif de la science qui vous guidaient, c'étaient des motifs aussi généreux et d'une utilité plus immédiate et plus pratique, car l'occupation et la domination françaises, c'est-à-dire la rédemption de ces malheureuses contrées doivent suivre, sans beaucoup tarder, le sillon que vous leur avez tracé, et il faut que notre drapeau flotte à Bafoulabé d'ici à deux ans et à Bamakou dans dix ans [...] Vous avez travaillé pour l'humanité, pour votre pays, pour l'intérêt général (Général Faïdherbe an Mage in Mage 1868: X).

Die Reise dient ganz offiziell der Erkundung von Gebieten hinsichtlich ihrer Nutzbarkeit für koloniale Zwecke. Mage selbst läßt verlauten: „Ce livre est l'histoire de trois années de ma vie, dans lesquelles j'ai beaucoup souffert pour servir à la fois la cause de la civilisation, mon pays et la science“ (Mage 1868: Préface, ohne Seitenangabe).

Narrative Instanz

Auch dieser Text verfügt dem Genre entsprechend über einen Ich-Erzähler, der seine

¹³⁰

Auch an anderer Stelle wird die Musik mit Anerkennung beschrieben. Dies ist ein Element der jeliya, das (bis heute) mit Wertschätzung bedient wird: In Diécoura im Ouassoulou begegnet Caillié jungen Leuten mit einer Gruppe von Musikern und hört „des sons très harmonieux [...] Depuis mon départ de la côte, je n'avais rien vu qui m'avait fait autant de plaisir“ (Caillié 1830 I: 429f).

¹³¹

Mage, Eugène. 1868. *Voyage dans le Soudan occidental (Sénégal-Niger), 1863-1866*. Paris: Librairie de L. Hachette.

Beobachtungen wiedergibt und dabei teils die eigene, teils die Perspektive anderer Protagonisten einnimmt. Ein interessanter Aspekt in Bezug auf die Ich-Erzähler der untersuchten Reiseliteratur ist gerade folgender: Da sie die Intention haben, Land und Leute zu beschreiben und mit teils ethnologischem Blick ihre Umwelt wahrnehmen, geben sie vor, das Innenleben anderer Figuren zu kennen und machen sich dadurch zeitweise zum auktorialen Erzähler, obwohl ein Ich-Erzähler naturgemäß nur eine Außensicht haben kann und Aussagen über Gedanken und Gefühle anderer Figuren nur die Form von Vermutungen annehmen können, auch wenn sie dem Ich-Erzähler evident erscheinen.

Auch bei Mage sind die verschiedenen Modi eng miteinander verschränkt, wie in folgender Textstelle, die Gedanken und Gefühle des Ich-Erzählers mit denen einer anderen Figur und sogar denen der ganzen Gruppe der „Schwarzen“ konfrontiert und damit einen komplexen Vielklang eröffnet. Eine genaue Lektüre dieser Passage zeigt die Polyphonie der Erzählstimme.

Nous examinions avec le docteur cette briqueterie primitive en fredonnant un air de je ne sais trop quel opéra, lorsqu'un noir qui passait, m'entendant chanter, resta tellement ébahi que je partis d'un éclat de rire qui le stupéfia encore davantage. Je laisse à penser à ceux qui connaissent les idées des noirs sur la musique les commentaires dont nous dûmes être l'objet. Ils se demandèrent si nous étions des griots, gens auxquels seuls est réservé l'état de musicien, classe adulée mais méprisée, sorte de bouffons dont on rit, qu'on emploie et qui vous extorque de l'argent; mais que m'importait leur opinion ! La figure de ce brave noir m'est restée gravée dans la mémoire, et souvent ce souvenir m'a fait bien rire (Mage 1868: 165).

Der Ich-Erzähler schreibt sich hier die Kompetenz zu, die Ansichten unzähliger anderer Figuren wahrheitsgemäß wiedergeben zu können. Er beschreibt nicht nur das Erstaunen eines Passanten, sondern imaginiert auch die Gedanken der Zuhörer, denen der Vorübergehende von seinem Erlebnis nach Ansicht des Erzählers berichten wird, und macht als Erklärung eine pauschale Aussage über die Ansichten der ganzen Bevölkerungsgruppe. Denen stehen in diesem Fall die Ansichten des Erzählers konträr gegenüber, was für ihn Grund zur Belustigung ist. Die Abweichung vom Eigenen ist minderwertig, die eigene Meinung absolut, der Erzähler gibt sich die Definitionshoheit über Wertmaßstäbe.

In die Passage eingebunden ist eine Definition der jeliw, in der sich wiederum verschiedene Perspektiven mischen, die sich im Verlauf ausweiten; hier wird sogar der Leser des Textes mit eingebunden. Jeliw sind hier, aus der Perspektive der Einheimischen, „Musiker“ mit Monopolstellung, eine zugleich „vergötterte“ und „verachtete Klasse“, das folgende „Possenreißer über die *man* lacht“ eröffnet eine Ambivalenz in der Perspektive, denn wer ist hier mit „man“ gemeint? Der Erzähler schließt sich selbst zumindest sicher hier mit ein, bei „die *man* anstellt“ aber wiederum bestimmt nicht. Dann wird der jeli plötzlich, als Erpresser von Geld, zum Subjekt des Satzes, Adressat ist aber der Leser. Es bleibt somit etwas verworren, wen oder was genau der jeli für wen darstellt. Auch bleibt das Oxymoron von

„vergöttert“ und „verachtet“ unerklärt¹³². Das mag daran liegen, daß Mage es zum Zeitpunkt seines Schreibens nicht mehr für nötig hält, darauf näher einzugehen, denn er greift hier einen dann schon verankerten Topos auf, der dem „griot“ einen paradoxen Status zuschreibt.

Daß es zu dieser Zeit bereits einen allgemein verbreiteten Diskurs über „griots“ gibt, zeigt auch die Textstelle, an der als erstes ein jeli auftritt: Auf der Reise macht Mage in Niantanso halt, wo er zum Empfänger des Gesanges wird: „Le soir, le griot du village, armé de sa grande guitare mandingue, instrument à douze ou quinze cordes, vint me saluer de ses chants. Je le dessinai, et il fut très-étonné de voir que tout le monde le reconnaissait“ (Mage 1868: 93). Hier ist das erste Mal, daß der Begriff „griot“ auftaucht. Mage muß die Funktion des jeli nicht mehr beschreiben, sondern geht davon aus, daß die Leser diese bereits kennen. Der jeli ist der Musiker, hat das Monopol auf die Musik. Er benutzt den im Französischen dann schon geläufigen Begriff 'griot', nicht 'jeli'. Auch hier mischt sich eine als objektiv suggerierte Beschreibung mit subjektiv-wertenden Äußerungen: Er beschreibt sachlich das Instrument des jeli – deren korrekte Bezeichnung er aber nicht kennt –, jedoch ist der jeli damit „bewaffnet“, was auf dessen aufdringlichen, wenn nicht bedrohlichen Charakter, den der Erzähler ihm verleiht, unterschwellig hinweist.

Die Konstruktion von Frankreich als Metropole, als sinngebendes und herrschendes Zentrum wiederholt sich hier auf der Mikroebene in der Figur des Ich-Erzählers, der sich selbst ebenso als Zentrum der Geschichte inszeniert. Mehr als die englischsprachigen Autoren ist die Erzählstimme von einer auffälligen Selbstbezüglichkeit geprägt, sowohl hinsichtlich des narrativen Raumes, den die egozentrische Figur im Text einnimmt (er schreibt vor allem über sich selbst), als auch in Bezug auf die geäußerten Beobachtungen und Bewertungen, die stets in Abhängigkeit von dem eigenen Standpunkt an eigenen Vorstellungen gemessen werden.

Mage wird in Ségou, wo El Hadj Omars Sohn Amadou regiert, im Haus von Samba N'diaye aufgenommen. Zwei Boten, die seine Ankunft in Ségou Ahmadou angekündigt hatten, wohnen bei dem jeli Samba Farba,

griot toucouleur, dont ils étaient fort contents, et que je connus bientôt; c'était un nommé Samba Farba, ou San Farba, brave homme dont je n'ai eu qu'à me louer. Il avait été à Laint-Louis, à Bakel, et dans tous les postes du fleuve; il connaissait un grand nombre de vieux traitants. Contre l'habitude des griots, jamais il ne me demanda rien, et quand je lui faisais un petit cadeau, sa reconnaissance se traduisait de la façon la plus énergique. C'est certainement un des hommes dont je me souviens avec le plus de plaisir dans mon voyage (Mage 1868: 224).

Seine Beschreibung fällt nach den oben zitierten Textstellen unerwartet aus. Der jeli Samba Farba wird nicht nur positiv beschrieben, sondern als eine dem Erzähler sympathischsten

132

Möglicherweise könnte man „adulée“ auf die materielle Ebene (daß sie so viele Geschenke bekommen) und „méprisée“ auf eine immaterielle Ebene der Wertschätzung bezogen sehen.

Figuren. Dies wird als Ausnahme vom 'normalen' jeli dargestellt (vgl. Roth 2008: 29f). Das Recht auf das Erbitten von Gaben (*delili*) erscheint als eine negative Eigenschaft der jeliw, weswegen Samba Farba, bei dem der Ich-Erzähler sie nicht erkennt, zu einer positiven Figur wird. Der Topos vom „griot“ als verachteter Figur, die vor allem durch ihre (erpresserische) Bettelei gekennzeichnet ist, hat sich hier im Diskurs schon so gefestigt, daß San Farba und Sontoukou als Ausnahmen präsentiert werden, wohingegen Jeli Mahmady (s.unten) als Prototyp dargestellt wird: Mage begegnet mehreren jeliw, sie sind nicht alle gleich; aber er hat ein festes Bild davon, wie und was ein jeli ist. Mage bekommt Besuch von Diali Mahmady,

avec toute sa troupe de griots; il s'était mis en grande toilette.

Diali Mahmady était un griot dans toute l'acception du mot, capable de chanter pour n'importe qui, de faire de la musique sur la grande guitare mandingue pour toute une journée pour obtenir un cadeau.

Combien de fois ne l'avons-nous pas vu donner une bamboula (fête et danse négre) à la porte d'Ahmadou, accompagné de ses sept femmes et de toutes ses griotes ou amies de la maison, et cela pendant six et sept jours de suite, pour obtenir un bambou richement brodé en soie, ou quelque autre chose qu'il convoitait! (Mage 1868: 307).¹³³

Er habe anfangs auch für ihn Musik machen wollen, sei aber von den Wachen, die Störende fernhalten sollen, davon abgehalten worden: Der Ich-Erzähler erlebt den Preisgesang als erpresserische Methode und empfindet ihn und das damit verbundene Geben daher als „störend“. Herausstechendes Merkmal des jeli ist das *delili*. Ihre Gier ist hier laut dem Erzähler das Motiv der jeliw für den Preisgesang.

Der Wert einer Figur im Text richtet sich nach den persönlichen Maßstäben des Ich-Erzählers. So ist es auch bei Sontoukou, der ebenfalls, was die 'erpresserische Bettelei' betrifft, nicht dem Bild, das sich der Erzähler vom jeli gemacht hat, entspricht, den aber Eleganz, Sauberkeit und Feinheit kennzeichnen und der ihn außerdem materiell bereichert, sei es durch Geschenke, sei es als Käufer von Produkten.

J'avais reçu le matin même la visite de Sontoukou, qui, quoique griot et esclave, est vraiment le plus grand seigneur de Ségou. Non seulement sa maison, située près de celle d'Ahmadou, étonne, mais il y a un caché de propreté et même de luxe dans son habillement, et de douceur dans ses manières, qui surprend de la part d'un noir qui n'a jamais vu de blancs. Il ne demandait jamais de cadeau, mais (pour un griot c'est extraordinaire) il donnait beaucoup et ne venait jamais chez moi sans m'apporter quelque gourous; quand j'allais le voir, il m'offrait aussi, soit une poule grasse, soit autre chose [...] C'était, du reste, un de mes plus grands acheteurs, et il payait à terme, très-régulièrement pour Ségou (Mage 1868: 307f).

Immer wieder ist Mage fasziniert von der feinen Bekleidung, die er detailliert beschreibt, verschiedener Figuren, darunter auch der beiden reichen jeliw. Gut gekleidet zu sein ist, wie bei den anderen Reisenden, angefangen bei den arabischen Autoren, weit oben auf der Werteskala des Erzählers. Zum Beispiel:

Samba Farba et Sontoukou étaient tous deux vêtus de tuniques de drap rouge, brouillées d'or, par-dessus lesquels ils portaient des boubous, lomas-noirs, brodés en soie éclatante; de vastes turbans blancs et des

133

Diali Mamady wird noch mehrmals als animateur von Festen mit Musik und Tanz genannt (S.489, 582), jeliw als Musiker und Tänzer: S.82, 258.

mouquêts ou pantoufles en cuir du pays complétaient ce costume vraiment magnifique (Mage 1868: 226).

Zwei der drei jeliw, mit denen der Erzähler engeren Kontakt hat und die daher näher beschrieben sind, gehören zu den von ihm am meisten geschätzten Figuren, obwohl sie einer gesellschaftlichen Gruppe angehören, denen er ansonsten mit Mißachtung begegnet.

Es gibt die Sichtweise des Erzählers, wie er selbst die Beziehung erlebt, wenn er jeliw begegnet, und es gibt die Sichtweise, die immer noch die seine ist, aber von der er vorgibt es sei diejenige der einheimischen Bevölkerung. Die Sichtweisen sind allerdings oft identisch, denn wenn er schreibt, sie seien verehrt und verachtet, dann ist das genau seine Sichtweise: Jeliw als Gruppe verachtet er, aber einige einzelne jeliw, die er näher kennenlernt, erhalten sein Lob.

Differenzen

Mage gibt keine ausführliche Gesamtdarstellung der Gesellschaft, möglicherweise weil er davon ausgeht, daß die Leserschaft durch die bereits verbreiteten Reiseberichte ausreichende Vorkenntnisse besitzt. Aus verschiedenen über den Text verteilten Äußerungen läßt sich jedoch das Bild, das sich Mage von der Gesellschaft in Ségou macht, zusammensetzen. Es wird dabei deutlich, daß es sich hier nicht um eine strenge Aufteilung in *horon*, *jɔn* und *namakala* handelt. Zwar gibt es alle drei Kategorien, sie sind aber keinesfalls als Leitdifferenzen zu verstehen. Andere Faktoren spielen eine mindestens ebenso große Rolle, darunter fallen ökonomische Differenzen oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht. Ein Freier steht nicht automatisch über einem Sklaven. Es kommt auf andere Kriterien des sozialen Status' an. Mage beschreibt detailliert vor allem Erfahrungen, die er innerhalb der Elite der Gesellschaft macht, und hier spielt beispielsweise der Unterschied zwischen *horon*, *namakala* und *jɔn* keine Rolle in Bezug auf Reichtum, Macht oder die Möglichkeit einer Funktion als *jatigi* eines jeli (anders als in Parks Text, in dem jeliw ausschließlich für Freie singen). Mage berichtet zum Beispiel über Dandangoura, einen reichen Sklaven mit hoher Position und Machtbefugnis, der El Hadjs Haus hütet, Zugriff auf die Steuereinnahmen und Befehlsgewalt über die Armee hat und der Mage in dessen Haus aufsucht. „Il était, bien entendu, accompagné de son griot, de son forgeron et d'un certain nombre de talibés“ (Mage 1868: 132). Jeliw sind die Begleiter der Reichen und Mächtigen, unabhängig von deren Status als *horon* oder *jɔn*.

Darüberhinaus ist die Grenze zwischen *horon*, *jɔn* und *namakala* durchlässig, wie schon allein der Status deutlich macht, den Mage den drei detailliert dargestellten jeli-Figuren zuschreibt: „Diali Mahmady [...] était *libre*; mais c'était le plus riche des griots libre, parce qu'il gagnait

beaucoup à donner ses fêtes [...] Sontoukou, qui, quoique *griot et esclave*¹³⁴, est vraiment le plus grand seigneur de Ségou“ (307f), über Samba Farba erfährt man nur, er sei ein „griot toucouleur“ (224). Jeliw sind hier also weder ausschließlich eine eigene Klasse für sich, als different von den *horonw* oder *jɔnw*, noch gehören sie immer zu den Freien.

In Ségou¹³⁵ wird besonders deutlich: Die Reichen haben einen hohen Status, unabhängig davon, welcher Klasse sie sonst angehören. Die Gesellschaft von Segu ist eine durchlässige, in der Positionen sich abhängig von politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen schnell verändern¹³⁶. Das bestimmt auch das Verhältnis *horon* – *jeli*, denn das Konzept von *horonya* ist hier aufgeweicht, im doppelten Wortsinn: in bezug auf Bevölkerungsgruppe und in Bezug auf Verhalten.

Es handelt sich hier zwar um eine Kaste¹³⁷, was an der Endogamie festgemacht gemacht wird, ohne jedoch im Gegensatz zu *horonya* oder *jɔnya* zu stehen.

Horonya und *namakalaya*

Funktionen des jeli

Außer in seiner Funktion als Animateur von Festen als Instrumentalist, Sänger und Tänzer tritt der *jeli* in weiteren Rollen auf. In bezug auf den Gesang ist bei Mage auffällig, daß er hier vor allem von „chant“ o.ä. spricht: Er macht weder irgendeine Aussage zum Inhalt, noch spezifiziert er näher, um was für eine Art Gesang es sich handelt. Er bestimmt ihn, anders als alle anderen Autoren, noch nicht einmal näher als Preisgesang. Möglicherweise geht er auch hier davon aus, daß der Leser bereits informiert ist. Vor allem aber drückt sich hier seine Mißachtung den Performances der *jeliw* gegenüber aus: Es interessiert ihn nicht. Obwohl dieser Erzähler mehrere Monate damit zubringt, Zeuge der Darbietungen zu werden, ist er nicht in der Lage, auch nur schemenhaft irgendwas zu der Musik sagen zu können. Das hält ihn wie oben dargestellt nicht davon ab, ein Werturteil zu fällen.

134

Hervorhebungen von mir.

135

Vgl. dazu auch das Kapitel zu Segu.

136

Z.B.: „Ce fut là, je crois, que Oulibo Poul, d'une grande famille du Kaarta et allié aux Massassis, vint se rendre et demanda la place de chef des sofas, de sorte que, quoique libre, il prenait un poste d'esclave. Ce fait, bien commun en Afrique, montre assez combien les races africaines ont peu le sentiment de la dignité personnelle; j'en aurais bien d'autres à ajouter à l'appui de cette assertion“ (Mage 1868: 241).

137

„Sous la porte travaillait un cordonnier, le cordonnier du maître de la maison, c'est-à-dire son homme de confiance, son ami, son ouvrier en cuir, auquel, à un moment donné, on confiera la mission la plus délicate, mais qui appartient à une caste méprisée à l'égal des griots, à laquelle aucune femme ne voudra s'allier à moins qu'elle-même n'en fasse partie“ (Mage 1868: 181).

Interessiert dagegen an den politischen Verhältnissen, beobachtet er mehrmals jeliw in ihrer Funktion als Rhetoriker in ihrer Rolle als Boten, Diplomaten, Mediatoren und Sprecher der Mächtigen¹³⁸ – allerdings ohne deswegen sein theoretisches Bild vom jeli dementsprechend anzupassen. Sie begleiten Ahmadou auf seinen Kriegszügen als Übermittler seiner Befehle und Botschaften und sorgen im Feldlager für Ordnung. Außerdem ermutigen sie die Armee und setzen sich dabei dem Risiko von Kriegsverletzungen aus: Samba Farba nimmt als jeli an den Kriegszügen teil und wird dabei selbst verletzt: „San Farba eut une balle dans la cuisse, en allant dans le village des Somonos porter des encouragements“ (Mage 1868: 511)¹³⁹. Ihre Rolle geht dabei über das bloße Übermitteln von Worten hinaus: Die jeliw erhalten auch Aufträge, die organisatorischen Charakter haben¹⁴⁰.

Samba Farba gelingt es auch, eine Konfliktsituation zwischen Mage selbst und seinem Gastgeber zu entspannen: „Samba Farba, qui arriva sur ces entrefaites, trouva le moyen de me faire rire avec ses farces de griot, et le calme se rétablit“ (Mage 1868: 359).

Mage deutet auch ihre Rolle als Rezitatoren historischer Ereignisse an. Durch ihren „Stand / Beruf“ als „Bewahrer von Sagen und Großtaten“ (Mage 1868: 397) sind sie aber für Mage nicht etwa Kenner der Geschichte. Für sein Kapitel „Histoire de Ségou“ vertraut er einem horon, Tierno-Abdoul, dessen Kenntnisse er durch dessen islamische Bildung, ausgedehnte Reisen und enge Kontakte zu Europäern legitimiert sieht, während er die Kenntnisse der jeliw

138

Puis, au milieu de ses recommandations, il [Ahmadou] fit celle de ne pas laisser sortir les femmes mariées dans la rue ni au marché. Le soir, les griots parcoururent la ville en criant cet ordre par-dessus les murs ; et j'entendis une de ces dames répondre : « Va dire à Ahmadou qu'il me donne alors de quoi manger. »“ (Mage 1868: 566); „Enfin, le 9 avril, on battit le tabala à la mosquée, et les griots parcoururent la ville en criant à l'armée de sortir, d'aller à Koghé, que l'armée de Sansandig était sortie et avait traversé le fleuve“ (Mage 1868: 305), genauso auch 324; „Peu après les griots à cheval parcouraient le camp, réclamant le silence, recommandant de tenir les chevaux. La musique de Fali cessa son bruit infernal, et chacun fut libre de dormir (Mage 1868: 417). Ähnlich: „A minuit on eut une alerte : deux Bambaras venaient d'être saisis; ils poussaient des cris perçants. On crut un instant à une attaque du camp par les Bambaras ; une immense rumeur s'éleva au milieu des chevaux frissonnants. Quelques-uns s'échappèrent et leur galop à travers le camp ajouta à l'illusion. Surpris dans notre sommeil, la main sur nos armes, nous fûmes aussitôt debout, et mon premier soin fut de sauter près de mon cheval qui était tout sellé, afin de l'empêcher de s'échapper. Mais bientôt tout se calma, et la voix des griots s'éleva dans le calme de la nuit, criant de rester en repos. Dès lors le silence ne fut plus troublé que par quelques coups de fusil dans le village ou aux avant-postes, par le son redoublé du tabala“ (432); s. auch S.276: Ein Marabout warnt durch seinen jeli Ahmadou vor einer Revolte; bei einer Festivität: Dans la plaine arrivaient en groupes, les compagnies des sofas, musiciens et griots en tête, marchant pas à pas [...] Au milieu de toute cette foule criaient et gesticulaient les griots du roi, Samba Farba et Diali Mahmadi, vêtus de soie, d'or et d'écarlate, ordonnant le silence, se démenant, criant de s'asseoir, de tenir les chevaux“. Ahmadou spricht anschließend zu den Talibés und wirft ihnen vor, nicht tapfer genug zu sein. „Les principaux chefs répondirent par l'intermédiaire de Samba Farba, refetant l'accusation et se défendant de leur mieux“ (Mage 1868: 292), ähnlich: S.298.

139

Jeliw als Begleiter von Kriegszügen auch: S.321, 455f.

140

Z.B.: „en rentrant j'appris qu'Ahmadou avait envoyé San Farba pour me faire camper dans une case“ (Mage 1868: 482).

in das Reich phantastischer Darstellungen à la Raffanel verweist:

L'histoire de Ségou, est-il besoin de le dire, n'est écrite nulle part. Il n'existe même pas un seul griot qui puisse la raconter en entier. Quelques griots bambaras, conservateurs par état des légendes et des hauts faits de leurs concitoyens, vous diront bien ce qui s'est passé depuis Bitto, en entremêlant leur récit d'exagérations semblables à celles que Raffanel nous a si poétiquement rapportées.

Ces mêmes faits nous ont été racontés par Tierno-Abdoul qui, à une instruction musulmane assez avancée, joignait le jugement acquis par de longs voyages et un séjour assez prolongé près des Européens (Mage 1868: 397).

Der Topos der fehlenden Geschichtskenntnisse in schriftlosen Kulturen wird hier aufgerufen, während islamisch geprägte Geschichtstradierung, einer Schriftkultur angehörend, neben der europäischen valorisiert wird. Der Text demonstriert an dieser Stelle sein Geschichtsverständnis, das davon ausgeht, eine objektive, wahrhaftige Geschichtsschreibung sei möglich, das demjenigen der jeliw als Tradierer der Geschichte einer bestimmten familiären Linie, womit 'Geschichtsschreibung' als ein Netzwerk unterschiedlicher, widerstreitender Diskurse aus unterschiedlichen Perspektiven erscheint, zuwiderläuft.

Delili und lahɔɔɔnma

Delili ist zwar sowohl in den abstrahierenden als auch den Narrationspassagen Distinktionsmerkmal der jeliw, aber sie sind auch Figuren, die sich – zumindest dem Erzähler gegenüber – durch ihre *lahɔɔɔnma* auszeichnen. Wie bereits oben angesprochen, ist für Mage eines der prominentesten Kennzeichen der jeliw das „Erbetteln“ von Gaben. Zum Beweis dieser Aussage dient vor allem Diali Mahmady: „Il demeura longtemps assis, et voyant que je ne lui faisais pas de cadeau, il finit par me demander un bonnet de velours brodé d'or“ (Mage 1868: 307f). *Delili* wird hier zum wichtigen Attribut des jeli. Ihm stehen zum Beispiel Anteile geschlachteter Tiere zu:

Nos provisions de viande séchée étaient épuisées; je me décidai à abattre un bœuf; mais pour n'être pas tourmenté de demandes je voulus le faire dans les broussailles [...] Si j'avais tué un bœuf dans un village, il m'eût fallu en donner au chef, aux griots, aux forgerons, et la moitié du bœuf eût été gaspillée. Je fis donc camper sur la rive gauche du Bakhoy qui, dans cet endroit, forme une île (Mage 1868: 96).

Paradoxerweise kritisiert er den von ihm geschätzten jeli Samba Farba – den er sogar als seinen „Freund“ bezeichnet – nicht, als dieser von seinem Recht zu bitten Gebrauch macht: Mage bekommt zahlreiche Hühner von Ahmadou, von denen er viele verschenkt. „Mon ami Samba Farba vint demander sa part“ (Mage 1868: 420). Er scheint gar nicht wahrzunehmen, daß es sich hier um die sonst von ihm als „Bettelei“ bezeichnete *delili* handelt, denn er schreibt von Samba Farba: „jamais il ne me demanda rien“ (Mage 1868: 224). Auch der zweite der drei wichtigsten jeliw der Erzählung entzieht sich dem Bild des Empfangenden, denn er erbittet nie ein Geschenk, sondern beschenkt Mage im Gegenteil immer wieder, übernimmt also mit der Freigiebigkeit ein Attribut der *horonya*.

Mage dagegen entzieht sich der *lahorɔnma* wo er nur kann. Er macht Geschenke nur notgedrungen, oder gibt Reste ab, die ihm lästig sind, und gibt sich damit einen untergeordneten Status, bleibt Gast und er ist es in dieser Erzählung, der am meisten einen Bettlerstatus einnimmt und lieber empfängt als gibt, also sich nicht zum *horɔn* macht und sich den von ihm verachteten *jeliw* performativ annähert, die ihn ihrerseits zum Teils reich beschenken und damit die Rollen vertauschen.

Nähe, Distanz und Loyalität

Auch hier zeigt sich das Aufweichen von Grenzen, die Flexibilität von oftmals als starr dargestellten Konzepten. *Jeliw* gehören wie ein Schatten zu den Mächtigen. Einerseits sind sie oftmals Vertraute der Herrscher¹⁴¹ – was Mage aber nicht dazu bringt, seine pauschale Aussage über die den *jeliw* gegenübergebrachte von ihm behauptete Verachtung zu überdenken: Sontoukou bezeichnet er als den engsten Freund Ahmadous¹⁴². Andererseits passiert es, daß sie, genau wie *horɔnw*, durch Kriegsumstände freiwillig oder unfreiwillig die Seiten wechseln, versklavt oder getötet werden¹⁴³:

Sountoukou; c'était à la fois l'esclave et le plus intime ami d'Ahmadou, qui le comblait de richesses. Il était Diallonké d'origine, son père était griot du rois de Tamba, et quand ce village tomba au pouvoir d'El Hadj, Sountoukou, enfant, fut donné comme compagnon à Ahmadou, ainsi que Fali, fils du roi, qui devint esclave et fut plus tard chef des sofas d'Ahmadou (Mage 1868: 226).

Mage beschreibt die politischen Verhältnisse und Ereignisse ziemlich genau. In Ségou spielen List und Verrat eine handlungsbestimmende Rolle (vgl. Kapitel X), auch für das Verhältnis *horɔn* – *jeli*: In einer Fußnote beschreibt Mage die Verwicklung eines *jeli* ins politische Geschehen: Der *jeli* des Königs von Ségou läßt El Hadj ausrichten, er hielte ihn für den zukünftigen Herrscher. Als El Hadj Ségou eingenommen hat, wird der *jeli* von ihm gut empfangen und beschenkt („il fut très-bien reçu, et, quand il eut chanté son nouveau maître, on lui donna une maison, des cheveux, des esclaves, et il fut installé même dans l'intérieur de Ségou-Sikoro”). Der *jeli* dient im weiteren Verlauf allerdings als Spion für die unterworfenen

141

Auch hier: „Plus de quatre cents furent assassinés sans défense, et Madmady Kandia, ainsi que son griot, trouvèrent seuls un refuge dans les bras d'El Hadj“ (Mage 1868: 243); s. auch S.353, hier nennt er den *jeli* „son ami“.

142

Sountoukou: „le plus intime ami d'Ahmadou, qui le comblait de richesses“; „il y avait un mécontentement assez vif contre Ahmadou, une jalousie contre ses sofas qu'il soigne bien, et surtout contre ses intimes, Mohammed Bobo, Sontoukou, Sidy Abdallah et autres, qu'il comble de cadeaux et qu'on accuse de toutes les fautes qu'il fait (Mage 1868: 305).

143

S. auch: „Le cinquième jour, El Hadj rouvrit le feu avec ses canons et [...] le village fut pris. On fit un grand massacre; Tata, le défenseur, fut tué ainsi que ses frères, et leurs mères, sœurs, femmes et griotes devinrent le butin d'El Hadj (Mage 1868: 257); auch: „On avait fait des prisonniers, qui semblaient hébétés et fous de terreur; les uns disaient que Mari était dans le village, d'autres qu'il avait fui. On prit une de ses griotes qui, à la suite de la prise de Ségou par El Hadj, avait déjà été prisonnière, puis s'était enfuie; elle était couverte d'or et elle se mit à chanter Ahmadou, qui lui fit grâce“ (Mage 1868: 428).

Herrscher, wird aber am Ende enttarnt und auf der Flucht umgebracht (Mage 1868: 246). Ihre Immunität hat Grenzen.

Es kommt aber auch vor, daß jeliw wie *hɔrɔnw* sich an den Ehrenkodex halten, loyal sind und 'lieber den Tod als die Schande' suchen. Über den Herrscher Demba Ségo, Herrscher von Koniakary, schreibt Mage:

Ce chef voyant Dénimba Bo venir l'attaquer appela à lui ses alliés et reçut des renforts du Kaarta, du Khasso et même du Fouta, si bien que l'armée de Dénimba Bo eut peur et que le monarque ayant voulu persévérer dans son entreprise fut abandonné de tous à l'exception de son griot (Mage 1868: 669f).

Fazit

Die Analyse des Reiseberichtes von Mage hat ein aufgrund der Perspektivenvielfalt komplexes Bild der Differenz gezeigt. Der Ich-Erzähler äußert sich in Narrations- und verallgemeinernden Theorie-Passagen, dem enzyklopädischen Diskurs, in verschiedenen Modi und eröffnet so einen widerspruchsvollen Raum der Verhandlung der Differenz.

In den Theorie-Passagen wird die Differenz durch Zuschreibungen gebildet, die aus dem jeli einen unspezifischen Musiker und Possenreißer mit dem paradoxen Status „vergöttert“ und „verachtet“ machen, der Gaben erbettelt.

Die Narrations-Passagen bestätigen dieses Bild nur teilweise. An keiner Stelle wird ein jeli zum Spaßmacher, über den gelacht wird. Es gibt nur einen jeli, der dem Bild des Bettelnden entspricht. Der Erzähler sieht dessen Gesangs- und Instrumentaldarbietungen ausschließlich als motiviert durch Habenwollen ausgeführt. Die anderen beiden jeliw, die eine größere Rolle einnehmen, beschreibt er als „feine“, „brave“ Leute. Zu der Rolle als Sänger/innen und Instrumentalisten tritt die als Rhetoriker in diplomatischen Missionen oder als Sprecher / Übermittler, Organisatoren und Rezitatoren phantastisch ausgeschmückter historischer Ereignisse. Das Distinktionsmerkmal des *delili* bestätigt sich zum Teil, wird aber unterschiedlich bewertet, denn neben dem formalen Unterschied zwischen Theorie- und Narrationspassagen gibt es den inhaltlichen zwischen Einzel- und Gruppendarstellungen der jeliw. Der Ich-Erzähler tendiert dazu, die gesamte *Gruppe* der jeliw, die er konstruiert, zu verachten, allerdings *einzelne* jeliw, mit denen er engeren Kontakt hat, zu akzeptieren. Zum Teil zeichnen sich die jeliw aber auch – zumindest dem Erzähler gegenüber und im Gegensatz zu ihm – durch ihre *lahɔrɔnma* aus und drehen damit den Status um.

Eine Bewertung der jeliw in Aussagen anderer Figuren wird entsprechend der Selbst-Eingenommenheit des Erzählers kaum vorgenommen, allerdings entstehen kommunikative Interaktionsformen durch die Rolle des jeli als Sprecher, und sie erscheinen als enge Vertraute und Freunde eines *jatigi*, wobei die Loyalität situationsabhängig eingeschränkt sein kann.

Das in der dargestellten konkreten Realität dargestellte Bild der jeliw erweist sich also als

komplexer als das theoretisch behauptete.

Die beschriebene Elite der Gesellschaft ist geprägt von einer Durchlässigkeit zwischen sozialen Kategorien. Die Zugehörigkeit zu *horon*, *jon* oder *namakala*, die darüberhinaus wandelbar ist, ist nicht entscheidend für den Status einer Person. Die endogame Kaste der *jeliw* steht nicht im Gegensatz zu den *horonw* oder *jonw*.

Zusammenfassung und Vergleich

Polyphonie

Meine Ausgangsthese war, daß es sich bei der Darstellung der Differenz von *horon* und *jeli* in den europäischen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts entgegen der gängigen Meinung nicht um einen Diskursstrang im unisono handelt, sondern daß dieser hinsichtlich der Differenz von *horon* und *jeli* durch seine Vielstimmigkeit geprägt ist. Wie die Analyse gezeigt hat, kommt diese Polyphonie (die ja nicht bedeutet, daß es darin nicht auch Gleichklänge geben könne) innerhalb eines Textes auf verschiedene Arten zustande.

Der Text teilt sich in unterschiedliche diegetische Ebenen, wobei die Stimme des Ich-Erzählers am lautesten tönt und die anderen Stimmen nicht immer leicht von ihr unterschieden werden können. Diese dominante und sehr von sich selbst eingenommene Erzählstimme beschreibt natürlich zuallererst sich selbst, dann aber auch einzelne Protagonisten oder Figurengruppen. Dies tut sie in Form von theoretischen Betrachtungen, dem enzyklopädischen Diskurs sowie in narrativen Passagen, in denen konkrete Handlungen vorgehen, das Erlebte beschrieben wird. Die Texte treten auch untereinander in einen Dialog. In einigen Punkten ertönen sie auffällig einstimmig, in anderen entsteht dissonanter Widerstreit. In einigen Äußerungen erklingen Bruchstücke verschiedener Diskurse. So wird natürlich der koloniale Diskurs Europas über Afrika hörbar, aber auch z.B. eine exaltierende Redeweise des Lobpreises.

Der Ich-Erzähler hat dabei eine Außenseiter-Position. Er ist nicht Teil der Gesellschaft, die er darstellt und also auch nicht selbstverständlicher Bestandteil der Differenzbeziehung. Vielmehr wandert er oftmals wie Alice im Wunderland umher, staunend und verständnislos, auch wenn er sich als Experte inszeniert. Es ist ein fragmentarisches Verstehen entsprechend den eigenen Vorurteilen.

Ohne Frage wird in den Texten evident, daß sie am europäischen Diskurs über Afrika des 19. Jahrhunderts partizipieren. In der Auswahl des Geschilderten, den wertenden Bemerkungen und ihrem Erstaunen, wenn beobachtete Phänomene ihren Vorurteilen widersprechen wird ihre Positionierung deutlich, ihr „caractère unilatéral [...] (l'Occident s'arroe le droit de

parler des Autres et pense ainsi produire le seul discours qu'il soit légitime de tenir sur l'Afrique“ (Mouralis 1986: 49), der Ich-Erzähler inszeniert sich als das 'Maß aller Dinge'.

Durch ihre Genrebedingungen als erzählende Texte und die damit einhergehenden textstrukturellen Bedingungen und durch die Thematisierung unterschiedlicher raumzeitlicher Kontexte sind die Texte allerdings vielsprachiger als sie zu sein vorgeben.

Die Texte greifen zentrale Topoi und ideologische Grundlagen auf, erfahren aber ein ständiges Korrektiv durch die beobachteten Situationen, ohne allerdings ihr Vorwissen zu hinterfragen. Dadurch werden die Texte zu polyphonen Gebilden in denen sich die Stimmen des zur Zeit ihres Erscheinens schon gefestigten Diskurses mit subjektiven Beobachtungen sowie denen der auftretenden Figuren und deren diskursiven Hintergründen mischen.

Durch die Narration geschieht etwas, das in ausschließlich theoretischen Monographien nicht vorkommt: Es werden sprachlich Situationen realisiert, in denen Figuren auftreten, die ein Eigenleben zu führen scheinen, denn sie entsprechen oftmals nicht dem, was der Erzähler seiner allgemeinen Auffassung nach meint, es entsteht eine Kluft zwischen Vorurteil, Denken, Meinungen, Wahrnehmungen und konkret Beschriebenem. Durch die Konfrontation mit anderen Stimmen und Sprachen, auch ganz im wörtlichen Sinne durch die Einbeziehung von Mande-Begriffen, aber auch zum Beispiel durch Zitate von Preisgesängen verselbständigt sich der Text, man könnte fast meinen, wird hybrid, entgleitet der Text dem Erzähler und schafft eigene Äußerungsebenen, mit denen er sich dem europäischen Diskurs entwindet und einen oder mehrere andere dagegen setzt. Er wird zum eigenständigen, intertextuell und interdiskursiv komplexen Gebilde, auf das der Autor gewissermaßen den Zugriff verloren hat (er verschwindet als allmächtige Instanz mit vollständiger Kontrolle über seinen Text, den er einheitlich, stimmig und widerspruchsfrei zu gestalten vorgibt), aber unmißverständlich seine Spuren enthält.

Die Analyse zeigt, daß es wesentlich ist, genau 'hinzuhören', das heißt, mit einem analytischen Instrumentarium an die Texte heranzugehen, bevor eine Einordnung und Wertung vorgenommen wird. Das gilt auch, oder insbesondere dann, wenn sich bereits eine gängige Meinung über eine bestimmte Textsorte gebildet hat, wie hier eine postkoloniale und Afrika-Imaginations-kritische.

Der Kolonialdiskurs zeigt sich insbesondere in den Theoriepassagen. Daß das hier transportierte Bild so wirkmächtig für den Diskurs, auch für den wissenschaftlichen ist, zeigt, daß der enzyklopädische Diskurs wesentlich stärker als der narrative Diskurs die Rezeption bestimmt.

Bestimmte Topoi festigen sich, werden zu bestimmenden diskursiven Elementen, während andere in den Hintergrund treten oder wegfallen. Insbesondere implizit auftretende Differenzmerkmale zum Beispiel oder zu 'unauffällig' dargestellte Kennzeichen, besonders in den Narrationspassagen, haben zu wenig diskursive Macht, um aufzufallen, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und sich durchzusetzen, um den weiteren Diskurs zu bestimmen. So gibt es bei aller Polyphonie, die tatsächlich erklingt, Motive, die hörbarer sind und auf Anhieb wahrgenommen werden, während andere nicht bewußt werden, überhört verklingen.

Differenzen

Vor die vom Ich-Erzähler beobachteten Differenzen innerhalb der lokalen Gesellschaft ist die zwischen ihm selbst und den afrikanischen ProtagonistInnen geschaltet. Es fällt auf, daß die englischsprachigen Autoren versuchen, die Eigenbezeichnung zu übernehmen¹⁴⁴, während Caillié nur bei der Funktionsbezeichnung bleibt und Mage nur den Begriff 'griot' verwendet.

Bei Park wie bei den arabischen Autoren unterscheiden sich die jeliw nur in ihrer Funktion. Sie gehören hier zu den Freien. Kennzeichnend für Park als dem frühesten der besprochenen Texte ist aber die Transformation des Mediators und Übermittlers zum Sänger. Der jeli wird zum „singing man“, eine folgenreiche Veränderung. Damit geschieht eine Übertragung der diplomatischen Rolle der jeliw auf eine Rolle als Sänger indem in den Abstraktionspassagen diese Funktion gar nicht erwähnt wird, sondern nur in den Narrationspassagen sichtbar wird. Im theoretischen Diskurs fällt durch diesen Schritt die Seite der Diplomatie weg. Die Sänger erhalten eine positive Bewertung, sowohl vom Erzähler aus auch den Figuren, wenn auch in der abstrakten Passage von „empty praise“ die Rede ist, eine Bewertung, die den arabischen Autoren fremd ist, Battuta stößt sich an der Art der Darbietung, nicht an ihrem Inhalt oder ihrer Funktion, und eine Übertragung eigener Wertmaßstäbe nach eigenen ererbten Konventionen ist, die sich aber nicht bestätigt durch die Narrationspassagen. Dennoch ist das Singen des jei ein Topos, der immer wirkmächtiger wird.

Genauso der Aspekt des *delili*: In den Abstraktionspassagen postuliert als großzügige Gaben, sind sie in den Narrationspassagen völlig unbedeutend. Was aber bei Park noch „liberal donations für much respected“ jeliw sind, erhält im weiteren Verlauf eine Bedeutung als Erpressung.

Laing übernimmt für seine Theoriepassagen den Topos des jeli als Sänger, identisch mit Park bezeichnet er ihn als „singing man“ von Preisgesang, der wie bei Park als

¹⁴⁴

Park: „*jilli kea*“, Bambara 'jelike' ist 'männlicher jeli'; Laing: „jellé“, „jelle“, Jelle“, „Jelle-man“, „Jelle men“, „Jelle-men“, aber auch (selten): „griot“.

„empty“ abgestempelt wird und genauso bescheinigt er den jeliw theoretisch eine hohe gesellschaftliche Wertschätzung. Die Perspektive spitzt sich hier aber noch zu: aus Parks „empty praise“ wird bei Laing nur noch „empty sounds“, ein Ausdruck der symptomatisch steht für die zunehmende Herablassung lokaler Phänomene, die nicht dem eigenen Wertekatalog entsprechen, und aus Parks „taste for poetry“ wird „passionately fond of music“ und „fonder still of flattery“, das Bild des jeli entfernt sich hier noch weiter vom sprechenden Mund der arabischen Autoren (Botschafter, Gesandter, Dolmetscher) über die Reduktion auf den Musiker, in den abstrakten Aussagen fällt die Funktion der jeliw als diplomatische Mittlerfigur weg, und der Gesang wird festgesetzt als Schmeichelei.

Gleichzeitig aber nimmt die Komplexität in Laings Text im Verhältnis zu den vorher besprochenen Autoren zu. Dies wird hervorgerufen durch ausführlichere Aussagen und Beschreibungen vor allem in Narrationspassagen, die oftmals in Widerstreit treten mit den abstrakt gemachten Aussagen. Es wird hier den jeliw eine deutlich umfassendere Bedeutung zugeschrieben und ihre Rolle erheblich erweitert, der Preisgesang erhält eine komplexe Bedeutung: nicht nur wird er u.a. zum diplomatischen Mittel der Herrscher, „nothing is effected in work, festivity or war“, wenn nicht begleitet vom Gesang. Anders als postuliert, handelt es sich also doch nicht um ein elitäres Phänomen für reiche Auftraggeber. Außerdem macht Laing detaillierte Aussagen zur *lahorɔnma* und setzt sie in Verbindung mit Preisgesang und Renommee. Er schreibt dem Gesang der jeliw eine identitätsbestimmende Deutungs- und Definitionshoheit zu und damit eine Motivations-Macht bezüglich des Handelns der Figuren. Die jeliya erscheint als Motivator für die *horɔnw*, deren *horɔnya* sie bestimmt.

Im großen Unterschied zu den vorherigen Autoren werden die jeliw hier einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe im Unterschied zu den Freien zugeordnet, den *jamakalaw*, was Laing entsprechend seiner pyramidalen Gesellschaftsvorstellung als „trade“ und „profession“ bezeichnet.

Caillié, nur kurz nach Laing auf Reisen, hat ein im Vergleich mit seinem Vorgänger erstaunlich reduziertes und noch weiter zugespitztes Bild von der jeli-horɔn-Differenz, Zeugnis für die Unterschiede zwischen dem englisch- und französischsprachigen Diskurs. Er beschreibt ohne tiefergehende Erklärungen von hinter sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen verborgenen gesellschaftlichen Strukturen und Konzepten seine Beobachtungen. Jeliw bleiben somit oftmals unerkannt, vor allem wo sie als Sprecher und Motivatoren auftreten. Die als jeliw erkannten jeliw sind ausschließlich Musiker – deren Darbietungen beim Ich-Erzähler allerdings auf Anerkennung stoßen. Die oben schon erwähnte Verschiebung der Sichtweise auf die jeliw weg von ihrer Sprecherrolle und hin zu einer Funktion ausschließlich als

Sinnbild von Musikanten tritt hier verschärft auf.

Dieses in den Narrationspassagen im Land der Manding transportierte Bild wird allerdings kontrastiert von der abstrakten Aussage einer „profession de célébrer les louanges de ceux qui les payent“ und von seiner Darstellung der jeliw bei den Mauren.

Mit Mage tritt ein allwissender und allwertender Ich-Erzähler auf, der am offensichtlichsten die Realität erschafft, die er beschreibt. Hier ist die Selbstbezüglichkeit zugespitzt. Sein Text ist in den Theoriepassagen am weitesten entfernt von den arabischen Autoren, nicht nur in zeitlicher Hinsicht, sondern auch hinsichtlich der von ihm dargestellten Differenz. Dabei ergeben sich eklatante Unterschiede zwischen den Theorie- und Narrationspassagen. Auffällig ist bei der Reduktion des jeli auf den Musiker, daß hier in Bezug auf den Gesang noch nicht einmal von Lobpreis die Rede ist, sondern er in hohem Maße unspezifiziert bleibt. In den Narrationspassagen tritt der jeli als vergötterter und verachteter Musiker und Possenreißer auf – hier greift er ein Bild auf, das Battuta bereits geschaffen hat, allerdings aus einer veränderten Perspektive: Während Battuta hiermit explizit seine eigene Bewertung äußert, stellt Mage diese Bewertung als die der einheimischen Bevölkerung dar. Die Narration bestätigt dieses Bild nur sehr partiell: Der jeli ist dort keinesfalls lächerliche Figur, sondern erfüllt oftmals eine nützliche Funktion als Orator. Damit nähert sich Mage dem Bild des jeli als Dolmetscher und Botschafter der arabischen Autoren wieder an. Sie treten als enge Vertraute der Herrscherfiguren auf. Als Bettelei stellt Mage nur die Darbietungen eines einzelnen jeli dar, die übrigen beiden prominenten jeli-Figuren verhalten sich in der Hinsicht wie *horonw*, der Erzähler selbst dagegen gibt nur unwillig und entwickelt Strategien, um sich der geforderten *lahorɔnma* zu entziehen.

Als erster der Autoren verwendet er den Begriff „Kaste“ – dies impliziert allerdings hier nicht die Bedeutung einer abgeschlossenen gesellschaftlichen Gruppe im Gegensatz zu *horonw* und *jɔnw*: In den Narrationspassagen sind jeliw sowohl *horonw* als auch *jɔnw*, Status ist wandelbar, Loyalität eingeschränkt und Grenzen durchlässig.

„Among the freemen were six jillikeas“ - Freie versus Kastenmitglieder?

Das Kapitel zu den Positionen hat gezeigt, daß der wissenschaftliche Diskurs dazu tendiert, die Manden-Gesellschaft in *horon*, *jɔn* und *ɲamakala* aufzuteilen. Die arabischen Autoren hingegen machen dazu keine Aussage, sondern konzentrieren sich auf die Darstellung der Elite der Gesellschaft, wo der jeli eine bestimmte Funktion an der Seite des Königs erfüllt.

Interessanterweise wird bei keinem der hier besprochenen Autoren in einer Theoriepassage eine binäre, starre Differenz zwischen *horon* und *ɲamakala* als zwei getrennten Bevölkerungsgruppen aufgestellt, von denen die eine (*ɲamakala*) der anderen (*horon*)

untergeordnet wäre und dies dann darüberhinaus in den Narrationspassagen durchgehalten. Die immer wieder im wissenschaftlichen Diskurs transportierte einfache Dreiteilung der Gesellschaft in Freie, Sklaven und den Freien untergeordnete Kasten läßt sich hier somit nicht wiederfinden, wenngleich diese Kategorien hergestellt werden. Stattdessen gehen alle analysierten Texte jeweils unterschiedlich mit der Kategorisierung nach Gruppenzugehörigkeiten um.

Besonders bei Mage wird deutlich: Die Differenz ist narrativ abhängig von Performanz. Diskursiv jedoch kann unabhängig davon, ob jemand sich 'gleich' verhält oder nicht, eine 'Andersartigkeit' zugeschrieben werden. Auch wenn sich jemand im konkreten Fall als 'gleich' verhält, kann er trotzdem einer Gruppe zugeordnet werden, die 'anders' ist. Trotz konkreter gegenteiliger Erfahrungen werden diskursiv Gruppenzugehörigkeiten konstruiert, denen Andersartigkeit zugeschrieben wird.

Die Differenz von *horon* und *jeli* erscheint in den Texten entweder nicht als Differenz zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen – was aus dem *jeli* einen *horon* macht (im Unterschied zum Sklaven) – womit in Bezug auf gesellschaftliche Zugehörigkeiten die Differenz aufgehoben wird (Park), oder wenn doch, dann mit einem Status, der den Stand des *jeli* über den nicht der Elite angehörenden *horonw* stellt und somit die Schicht-Zugehörigkeit für den Status des *horon* dem *jeli* gegenüber entscheidend ist (Laing). Oder der Text weist in sich große Unterschiede in der Darstellung auf und läßt die Frage entweder offen, da *jeliw* vom Ich-Erzähler unerkannt bleiben oder er sie nur anhand beobachtbarer Handlungen darstellt, die zu ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit keine Aussage zulassen (wenn es um *jeliw* im Manden geht), oder er benennt sie mit „Sekte“ – dann handelt es sich aber um *jeliw* außerhalb des Manden (Caillié). Oder aber es handelt sich zwar um eine „Kaste“, die aber weder eine Differenz zu *horon*, noch zu *jon* darstellt (Mage). Die Vorstellung vom *jeli* als einer von einer gesellschaftlichen Gruppe von *horonw* differente Gruppe wird hier also komplexer. Es handelt sich bei diesen Zugehörigkeiten weder um gesellschaftsbestimmende Leitdifferenzen – andere Faktoren wie Reichtum und Kriegserfolg spielen eine mindestens ebenso entscheidende Rolle – noch haben diese Kategorien unwandelbaren Charakter und sind nicht als Gegensätze zu verstehen: ein *jeli* kann sowohl *horon* als auch *jon* sein und werden. Diese Durchlässigkeit ist ein Merkmal von Texten, die das Reich von Segu zum Gegenstand haben (vgl. Kapitel X).

Gerade im Umgang der Texte mit der Frage nach dem Status der *jeliw* innerhalb der Gesellschaft wird die Polyphonie der Texte deutlich: Laing beispielsweise überträgt

pyramidale Gesellschaftsstrukturen, die ihm bekannt sind, auf die westafrikanischen Verhältnisse und unterscheidet die jeliw von den Freien. Innerhalb dieses Systems weist er ihnen allerdings, im Unterschied zum gängigen Topos eines Kolonialdiskurses, nicht eine Position Verachteter zu, sondern macht aus den *namakalaw* einen Stand mit hohem Status.

Die Differenz zeigt sich im Text anhand verschiedener Zuschreibungen und Distinktionsmerkmale. Von den Erzählern wird dabei vor allem die Funktion der jeliw als Musiker / Sänger thematisiert, als die Aufgabe, die dem Reisenden, Fremden und Außenseiter, der der Ich-Erzähler ist, als erstes ins Auge fällt, sowie das Recht auf Gaben, das im allgemeinen Diskurs über die jeliw eine zentrale Rolle einnimmt und immer mehr zum bestimmenden Merkmal wird.

Musik

Bei allen Autoren ist ein Musik ein wichtiges Merkmal der jeliw, sowohl in den theoretischen als auch narrativen Passagen. Die Rolle der jeliw wird sogar mitunter auf die des Musikers reduziert (Caillié) oder der Gesang wird zu dem entscheidenden Attribut des jeli (bei Park ist der jeli der singende *horon*: jeli wird synonym verwendet mit „singing man“, letzteres auch bei Laing) und fast immer sind es ausschließlich jeliw, die Musik machen und damit die Alltags- und Kriegshandlungen der jeweiligen Adressaten mitbestimmt.

Gesang

Auch am Beispiel der Zuschreibung des Gesangs läßt sich die bereits festgestellte Polyphonie der Texte zeigen. Hier zeigt sich auch ein Unterschied zwischen den französisch- und englischsprachigen Autoren, denn während Caillié und Mage nur in oberflächlicher und reduzierter Weise darauf eingehen (als unspezifizierte Äußerungen von nicht als jeliw erkannten Figuren bzw. zum alleinigen Zweck des Geschenke-Erhaltens), erfährt der Gesang bei Park und Laing, der sie teils sogar übersetzt transkribiert, nähere Beachtung. Innerhalb dieser Einzeltexte werden in den Theoriepassagen Aussagen gemacht, die in den Narrationspassagen bestätigt werden, teils aber gehen diese über sie hinaus, indem sie den Gesang als für jegliche Lebenssituation bedeutsam einschreiben, oder stehen mit ihnen im Widerspruch. So entspricht z.B. bei Park der Preisgesang in seiner unterhaltenden und diplomatischen Funktion nicht der behaupteten „leeren Schmeichelei“ für zahlkräftige Klienten. Auch Laing, dessen Theoriepassagen noch am ehesten der Narration entsprechen, übersieht die vermittelnde und Renommee-steigernde Funktion des Gesangs, der die Welt und ihre Bewohner / die Menschen definiert und deutet und dadurch Einfluß auf das Handeln der

Protagonisten nimmt.

Kuma

Andere Funktionen als die des Musikers und Preissängers erscheinen in den Texten außer bei Park, der in seiner theoretischen Beschreibung der jeliw von der Rezitation historischer Ereignisse und dem auch damit verbundenen Ermutigen zur Tapferkeit im Krieg spricht, nur in den Narrationspassagen. Die Ich-Erzähler erleben in ihrer Außenseiter-Rolle die jeliw bewußt vor allem als Preissänger, und der theoretische Diskurs, den sie übernehmen, konzentriert sich ebenfalls darauf.

Bei der Schilderung ihrer Erlebnisse jedoch kommen sie nicht umhin, weitere Funktionen der jeliw anzuführen, ohne daß sie jedoch in ihren theoretischen Diskurs Einzug halten. Dies sind Erzählen von Geschichten (Park, Laing) und Fabulieren (Laing), Zeugenschaft und Erinnerung (Laing), sie treten auf als (als jeli unerkannte) Sprecher (Caillié), als Rhetoriker in ihrer Rolle als Boten, Diplomaten, Mediatoren und Sprecher der Mächtigen, Organisatoren, Rezitatoren historischer Ereignisse (Mage). Durch die Narrationspassagen wird somit das Bild der jeli um einiges differenzierter und umfassender, es treten weitere Distinktionsmerkmale auf, durch die die jeliw sich ihren *jatigiw* nützlich erweisen.

Delili und lahorɔnma

Neben dem Attribut der Musik ist herausstechendes Merkmal der jeliw für die besprochenen Autoren das Recht auf Empfangen von Gaben. Auch hier jedoch gibt es Unterschiede zwischen den Autoren und zwischen Theorie- und Narrationspassagen.

Im zeitlich frühesten Text ist diese Zuschreibung der jeliw noch nicht so prominent. Laut einer Theorie-Passage Parks werden jeliw zwar reich beschenkt, in den narrativen Passagen jedoch nur einmal und eher bescheiden und beiläufig.

Bei Laing ist Reichtum oder eine Machtposition Voraussetzung für den Empfang von Lobpreis. Hier werden die Darbietungen der jeliw zu etwas Elitärem. Das theoretisch Postulierte bestätigt sich in seinen Narrationspassagen. Bei Laing werden Theorie und Narration miteinander verschränkt, er bietet damit direkt eine Interpretation des Erlebten. Der Erzähler formuliert explizit das Gesetz der *lahorɔnma* – als wichtiges Attribut für „einen Afrikaner“, das heißt, jeliw miteingeschlossen – mit dem das Renommee durch die Panegyrik der jeliw verbunden sei (Großzügigkeit → Preislieder der jeliw → guter Name) und illustriert dies an einem der Protagonisten. Er verknüpft eine abstrakte Aussage mit konkreter Beobachtung. Er erkennt die Wichtigkeit des guten Namens, der durch Gaben an jeliw beeinflußt wird und zeigt damit eine wesentliche Funktion des Preisgesages auf, der somit

keine „leeren Töne“ mehr darstellt, sondern eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse spielt.

Laing selbst findet sich in diesem System wieder und muß notgedrungen einen Schritt in Richtung einer eigenen Integration machen, die er in einer Geste vollzieht, aber ohne für sich selbst das *lahorɔnma*-Prinzip anzuerkennen. Auch die beiden anderen Reisenden, Caillié und Mage werden Zeugen oder Adressaten expliziter oder impliziter Bitten um Geschenke. Hier bildet sich ein Moment eines Unisono-Klages, wenn man so will, denn keinem von ihnen gelingt es, darin einen berechtigten Sinn zu sehen, sie fügen sich allenfalls notgedrungen dieser gesellschaftlichen Norm, die sie geizig erscheinen läßt. Nach den ihnen bekannten Wertvorstellungen, die sie in diesem Fall teilen, aus ihrem Herkunftskontext heraus sind großzügige Gaben für panegyrischen Gesang inakzeptabel, zu fremd, für sie vergleichbar mit aufdringlicher Bettelei. Das Denken im Kontext von Dienstleistung oder Ware gegen Bezahlung kollidiert mit dem zentralen Aspekt der Freigiebigkeit der *horɔnya* im Manden (vgl. Kapitel XVI).

Bei Mage wird das *delili* als Erpressen von Geld zum bestimmenden Merkmal des *jeli*, und dieses wiederum zu einem für den europäischen Diskurs bestimmenden Moment.

Grundsätzlich läßt sich beobachten, daß sich die europäischen Autoren im Unterschied zu den arabischen auf die *jeliw* als Musiker und Erbittende konzentrieren. Da nach dem von ihnen als gültig erachteten Wertekanon Panegyrik und Freigiebigkeit abgelehnt werden, erfahren auch die *jeliw*, die den Lobpreis und das Empfangen von Gaben für diese Autoren verkörpern, eine Ablehnung durch den Ich-Erzähler.

V Größe und Großzügigkeit. Die Konstruktion der Differenz von *ɲaara* (Meistersänger) und *ɲana* (Held) sowie *jeli* und *jatigi* (Gastgeber) durch die *fasaw* (Preislieder)

Mit diesem Kapitel vollzieht die Arbeit den Schritt von der Analyse einer Außenseiter-Perspektive auf die Differenz zu einer ihrer Insider. Es werden nun Texte befragt, die von *horɔnw* und *jeliw* selbst verfaßt sind, beginnend mit demjenigen Genre, das den europäischen Reisenden als 'Schmeichelei' so augenfällig und umstritten ins Blickfeld gerückt ist: dem *fasa*.

Nicht ohne Grund erscheint der Lobpreis im Diskurs selbst bei den 'Außenseitern' an prominenter Stelle, wenn es um die *jeliw* geht. Das *fasa*, der Lobpreis, stellt gewissermaßen

in seiner konzentrierten Dichte den diskursiven Nukleus der Beziehung dar, ist das Genre, das *horonya* und *jeliya* am eindrucklichsten kreiert, mit dem der *jeli*, bzw. die *jelimuso* sich am deutlichsten als *jeli* inszeniert, und zwar als different vom *horon* als *ɲana* bzw. *jatigi*. Im folgenden wird an Beispielen schlaglichtartig diese Konstruktion gezeigt, wofür auf Texte tatsächlich stattgefundener Performances bzw. eine CD-Aufnahme zurückgegriffen wird. Wie stellt der performative Diskurs der *fasaw* selbst *jeli* und *horon* dar?

Der Beginn

Sira! N jatigi muso! I tama! I ka na! Lebu t'i la.

Madu Traoré denmuso, Seku muso, i sigi, i
bissimilah!

Assou denmuso fòlò fòlò, i bissimilah!

Sira! My patron! Advance! More to the forefront!
Don't feel ashamed.

Daughter of Madu Traoré, wife of Mamari, sit down,
welcome!

Assou's first daughter, welcome! (Schulz 1999: 285).

Die *jelimuso*, die die oben zitierten Verse vorträgt, beginnt mit der *Benennung* und *Positionierung*. Sie gibt der Adressatin, wie hier 1993 die Starsängerin Kandia Kouyaté in einer Performance für eine Frau aus dem Publikum, Sira Traoré. der *horonmuso* einen Namen, verleiht ihr sowohl individuell als auch als Blatt am Familienstammbaum ihre Identität, und setzt sich gleichzeitig selbst mit der Adressatin in Beziehung, differenziert sich in spezifischer Weise von ihr und rückt sich zugleich in ihre Nähe. Mit der Exclamatio des Namens nennt sie die Namen der Adressatin sowie von Vater, Mutter und Ehemann, wodurch sie die Angeredete positioniert und, sich selbst als Inhaberin von Wissen präsentierend, ihre Performance legitimiert. Indem sie Sira als ihre „jatigi muso“ bezeichnet, positioniert die *jeli* sich zudem selbst in einer Geste der Bescheidenheit als von Sira abhängige Angestellte, was wiederum zugleich ein epideiktisches und aufforderndes Moment darstellt: sie bescheinigt damit der Angeredeten die Kapazität, für den Unterhalt anderer aufzukommen und fordert implizit dazu auf, dies sogleich durch eine Gabe unter Beweis zu stellen, was, wie Schulz 1999 beschreibt, von Sira im weiteren Verlauf der Performance realisiert wird (s. unten). Seine rhetorische Überzeugungskraft gewinnt dieser in den ersten Zeilen rasch aufgebaute Identitäts- und Beziehungskomplex auch durch die direkte emphatische Anrede der Adressatin (sechs mal wird sie in der kurzen Passage direkt angesprochen („i“ = „du“)) und die parataktische Imperativstruktur: Die *jelimuso* nimmt sich das Recht, ohne Umschweife aufzufordern. Erhöhend wirkt auch das wiederholte Willkommenheißen („i bissimilah!“). Mit „Lebu t'i la“, von Schulz mit „Don't feel ashamed“ übersetzt, wird zugleich ein zentraler Aspekt der *horonya* aufgegriffen. Hier verstanden als Teil der Aufforderung, sich nicht zu genieren, und aus dem Publikum nach vorne zur Sängerin zu treten, wird mit „lebu“ („honte, humiliation, outrage, déshonneur“ (Dumestre 2011: 647)) auch ein Begriff ins Spiel gebracht, der für die

Bewertung des Verhaltens und dementsprechend für das Renommee des *hōron* entscheidend ist.

Der Anfang ist gleichsam ein *pars pro toto* für die Funktionsweise der Panegyrik, die den Sachinhalt als Anlaß nimmt, vor allem auf der Appell-Funktionsseite zu agieren und dabei immer die Beziehungsebene von Sender und Empfänger mitdefiniert.

Inszenierung und Kreation

Es wird an dieser Stelle auf eine umfassende Gattungsbeschreibung panegyrischer Genres verzichtet, um Raum für die eigentliche Analyse hinsichtlich der mit dem *fasa* performativ und diskursiv vorgenommenen Differenzbildung zu schaffen. Einige wesentliche Merkmale sollen aber in Erinnerung gerufen werden, um die Analyse entsprechend einordnen zu können. Es handelt sich hier um eine Textsorte, die den Adressaten zum Gegenstand hat. Ein Preislied ist eine identitätsstiftende Handlungsaufforderung.

Das *fasa*, der panegyrische Gesang, erschafft performativ die besungenen und singenden Akteure. Die Performance erschafft einen Augenblick, in dem die Differenz von *hōron* und *jeli* als *ḡaara* (Meistersänger) und *ḡana* (Held) bzw. *jeli* und *jatigi* (GastgeberIn) evident wird. Das Genre der Panegyrik konstituiert damit performativ und inhaltlich eine bestimmte Ausprägung der Differenz.

Dafür greifen die *jeliw* auf spezifische rhetorische Strategien zurück, die in ihrer Performance sowohl die *actio* betreffen, also den spektakulären Auftritt mit instrumentaler und stimmlicher Gestaltung und der Körpersprache als auch den Inhalt oder Stoff und dessen sprachlicher Gestaltung oder *elocutio*; dies geschieht mit Rückgriff auf das narrative Genre des Epos' (*maana*), wodurch das *fasa* maßgeblich von Intertextualität bestimmt ist. In einer konkreten Situation performativ von *jeliw* aktualisiert, verbindet es Vergangenheit und Gegenwart.

Fasa, der Lobpreis, bedeutet im engeren Sinne „la devise honorifique d'une famille ou d'un héros qui se présente sous la forme d'un bref poème chanté“ (Derive 2000: 118), im weiteren Sinne aber auch „praise song, or collection of songs, often of epic proportions, covering someone's lineage and deeds“ (Charry 2000: 146) und besteht daher oft aus „lines of formulaic expressions that alternate with passages that are open to spontaneous invention and variation“ (Schulz 1999: 284). Die Texte zeichnen sich oftmals durch ihren obskuren Charakter aus, der durch elliptische Form sowie besondere Stilmittel wie Archaismen und Metaphern hervorgerufen wird.

Zahan, der sich vor allem auf den Bambara-Kontext von Segu bezieht, nennt verschiedene

Kategorien von *fasaw*: *māgutu*, *ma-dyamu*, *burudyu*, *balemani*, die sich nach Anlaß, Länge, Form und Inhalt unterscheiden¹⁴⁵. Während *māgutu* die Taten einer abwesenden oder verstorbenen Person (Zahan 1963: 135) erzählt, bedeutet *ma-dyamu* die Erzählung der Aktionen eines Individuums, seines Charakters, seiner Qualitäten, „un discours détaillé, mettant en lumière le bon et bel aspect du dya d'une personne précise, vivante et présente“ (ebd.: 136), zum Beispiel bei Hochzeiten. *Burudyu* – das Ursprung, Genealogie bedeutet – dagegen ist ein kurzer Leitspruch, die „devise“ einer familiären Linie, die auf einen bedeutenden Gründer zurückgeführt wird,

caractérisant par des expressions voilées, l'essentiel de l'élément actif et conscient de la personne [...] Quand on dit : Kouloubali, par exemple, on énonce le résumé de la formule : « Kouloubali, la haute montagne ne s'affaisse pas. Certains ont vu ta fumée, ils n'ont pas vu ta flamme »¹⁴⁶. Le premier mot de cette devise contient la devise entière qui exalte le caractère solide, inébranlable, et insaisissable des Kouloubali (ebd.: 135f).

Daher ist die Nennung des Familiennamens selbst ein Lobpreis, denn „togo bæ n'a buruju don, togo bæ n'a koro don“ (jeli Baba Sisoko in Dumestre 2011: 157): „Jeder Name hat seinen Ursprung, jeder Name hat seine Bedeutung“.

Balemani, dessen dazugehöriges Verb 'balima' Dumestre mit „flatter qqn en faisant le panégyrique de ses ascendants“ (Dumestre 2011: 79) übersetzt, dagegen ist ein „récit destiné à tracer l'origine de la généalogie d'une personne“ (Zahan 1963: 139), nennt also Namen, Orte und Daten, um zu zeigen daß der Gepriesene eine illustre Person, ein ruhmvoller Nachfahre ist. Deshalb verschönert und vergrößert es, versieht die Historie mit mythischen Züge, und enthält zudem oft Maximen oder moralische Botschaften. Die *balemani* „cachent, sous des généalogies et des noms géographiques réels, des dires se rapportant aux vertus du personnage central du récit, des portraits psychologiques, des circonstances autres que celles qu'ils paraissent définir“ (ebd.: 140f)¹⁴⁷.

In die Deklamation eines Epos, das in den folgenden Kapiteln in den Blick genommen wird, sind meist auf die Protagonisten bezogene *fasaw* eingeschoben; sie machen sogar einen wesentlichen Bestandteil eines Epos aus¹⁴⁸, was sich darin zeigt, daß man vom Sunjata-Epos

¹⁴⁵

In der Praxis realisieren sich die Preisgesänge allerdings oftmals nicht ausschließlich in einer dieser Formen, die daher als idealtypische Modelle verstanden werden können.

¹⁴⁶

In der Fußnote die Bambara-Version: „Kulubali, kulu dyā te suma. Do ye sisi ye, o ma i mana ye“.

¹⁴⁷

Zur Kategorisierung der *fasaw* und ihrer allgemeinen Genrebestimmungen s. u.a. Bird 1976, Diawara, M. 1997/Roth 2008: 68-70, 75f; Diabaté 1970, Dramé / Senn-Borloz 1992: 150, Keita 1995: 49ff, 88f, 91, für die musikalische Seite: Charry 2000.

¹⁴⁸

Mit dem Epos von *Sunjata* z.B. gehen verschiedene prominente *fasaw* einher, die bis heute immer wieder aufgegriffen, variiert und neu an aktuelle Gegebenheiten und Personen angepaßt werden. Dazu zählen z.B. *Nyama*, *nyama*, *nyama*, *I bara kala ta*, *Subaa ni mansaya*, *Janjon*, *Boloba*, *Fakoli*, *Tiramagan* (vgl. Charry 2000: 148-155).

auch als *Sunjata fasa* spricht (vgl. Charry 2000: 313). *Fasaw* enthalten in konzentrierter Form das, was die Epen lang ausbreiten. Sie verweisen immer auf eine Geschichte, aufgrund derer sie geboren werden. Die *fasaw* haben damit eine pars pro toto-Funktion, und zwar sowohl in Bezug auf den epischen Text, der sich hinter ihnen verbirgt, als auch in Bezug auf den genealogischen und persönlichen Hintergrund des Adressaten.

Preistext und narrativer Text bedingen sich gegenseitig, stützen sich, ergänzen sich. Bei verschiedenen Anlässen werden die *fasaw* ohne das dazugehörige Epos dargeboten, dieses schwingt aber unausgesprochen immer mit und verleiht dem *fasa* seine Bedeutungstiefe. Preis-Performances realisieren sich sowohl in spezifischen situativen Rahmen als auch als Studioaufnahmen – die sich aber ebenfalls oft auf eine tatsächlich existierende Person oder eine wahre Begebenheit beziehen – für den Verkauf, im Fernsehen, Radio, Internet. Die Bühne der *jelimusow* sind in erster Linie festliche Anlässe wie Taufen oder Hochzeiten, die ohne ihre Beiträge undenkbar sind. Im urbanen Umfeld werden darüber hinaus Konzertveranstaltungen organisiert wie die *sumunw*.

Wenngleich national und international ein großer Markt für Aufnahmen von *fasaw* existiert, entfalten sie ihre volle Bedeutung erst in ihrem performativen Rahmen. Sie sind immer an jemanden adressiert, in einer spezifischen Situation, für eine konkrete Gelegenheit, in einem besonderen raum-zeitlichen Kontext und werden dementsprechend angepaßt. Aufgrund ihrer textlichen Gestaltung, auf die unten näher eingegangen wird, lassen sie Raum für vielfältige Interpretationen. Zugleich sind sie zeitlos und können daher immer wieder neu fruchtbar gemacht werden.

Das Ausgerichtet-Sein auf einen Adressaten geht mit einer stets vorhandenen Wirkungsabsicht einher, die der gesendeten Botschaft verschiedene Funktionen zuweist, mit denen das Ehren einer Person verbunden wird. Panegyrische Performances sind damit kein Selbstzweck, sondern neben der Vermittlung eines Sachinhaltes, der eher nebensächlich ist – „their impact may not depend on their semantic content“ (Barber 2012: 109) – geht es darum, eine für sich selbst vorteilhafte Selbstaussage als Meisterin der 'gesungenen Beredsamkeit' zu machen und zugleich den Adressaten in einen für einen spezifischen Appell zuträglichen emotionalen Zustand zu versetzen, ihn also anzuregen *und* dabei auf der Beziehungsebene den Status von Sender und Empfänger herzustellen¹⁴⁹ – vom kommunikationswissenschaftlichen Standpunkt aus ein komplexes Aussagenbündel, in dem verschiedene Ebenen aktiviert werden.

Das *fasa* kann also auch nach seiner stärkenden Wirkung, das heißt seiner Funktion nach

¹⁴⁹

Vgl. dazu das Vier-Seiten-Modell von Schulz von Thun 1981.

definiert werden:

Le mot *pasa* désigne, à proprement parler, le tendon des muscles. Allégoriquement, il englobe toutes ces productions littéraires qui, de par leur nature, sont destinées à stimuler la personne, à provoquer l'éveil de sa vigueur physique et morale, à entretenir sa « tonicité ». Les *pasaw* sont des paroles « toniques » (Zahan 1963: 133)150.

Die *fasaw* haben eine stärkende, erbauende, ermutigende Wirkung, erfüllen den Adressaten mit Stolz: „When I hear her singing, this touches me [...] I just feel this swelling of pride, the new courage she gives me, I gain new courage to continue” (Schulz 2002: 818).

Dieser emotionale Zustand löst ein Geneigtsein hinsichtlich der Bereitschaft, spezifische Handlungen auszuführen, aus. Dies kann eine Geldgabe sein, oder das Nachgeben der *jelimuso* gegenüber, etwas bestimmtes zu tun, oder aber auch in weiterem Kontext, sich entsprechend von Wertvorstellungen und Normen, Rollenbildern zu verhalten, die im Preistext, die daher auch edukativ und moralisierend sind, transportiert werden.

Die Wirkung des *fasa* hängt in seiner Performance eng mit der Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart zusammen. Alle Lieder sind, einer bestimmten legendären Person gewidmet, an die gegenwärtig lebenden Nachkommen gerichtet, „instilling in the listeners pride and strength derived from the example of the deeds of their ancestors“ (Charry 2000: 146) *Fasaw* der bekannten Epen werden in einer Performance aktualisiert, indem der Lobpreis alter Helden auf einen neuen Adressaten im Hier und Jetzt übertragen wird (vgl. Durán 1995: 201) und suggerieren ihm, genauso ehrenvoll wie seine Vorfahren zu sein. Als Teil einer familiären Linie und damit Fortsetzung, Verlängerung derer, von denen gesungen wird, fällt, was sie getan haben, auch auf den gegenwärtigen Adressaten zurück, dem wiederum nahegelegt wird, er selber präge mit seinem Verhalten zukünftige Generationen, im Guten wie im Schlechten, sei mithin für deren Beschämung oder Ehre verantwortlich.

Die Verknüpfung von Altem und Neuem manifestiert sich auch im Zusammenspiel von Konvention und Invention, sowohl auf der musikalischen Seite als auch auf der Seite der Botschaft, indem mit den *fasaw* oftmals versucht wird, tradierte Werte mit neuen sozialen Gegebenheiten zu vereinbaren, wie diese Aussagen verdeutlichen: „For a younger generation of women, the *jelimusow* have become an important role model for the blending of old cultural values with new social norms“ (Durán 1995: 198), „women singers in Mali are debating social conventions through their music and are involved in maintaining a sense of tradition within musical innovation” (ebd: 207).

150

Dem Begriff 'fasa' können allerdings verschiedene Etymologien zugewiesen werden. So bringt Diabaté ihn mit 'fa siya' in Verbindung, als „la race du père“ (Diabaté 1970: 43).

ɲaaraya

Sehr erfolgreich sind vor allem die *jelimusow*, aus deren Reihen national und international bekannte Stars hervortreten. Das Preislied ist das Genre der *jelimusow*, das im Gegensatz zur Deklamation der *maanaw* (Epen) von *jelimusow* dominiert wird – also auch in dieser Hinsicht komplementieren sich *maana* und *fasa* – die meisten professionellen Stars sind Frauen; sie singen vor allem für ein weibliches Publikum, sowohl in Konzerten als auch bei Veranstaltungen wie Taufen und Hochzeiten, sowohl auf der Produktions- als auch der Rezeptionsseite ist das Genre somit von Frauen dominiert.

Es gibt eine Gender-Differenz bezüglich der Zuschreibung von Aufgaben unter den *jeliw*: während das gesprochene / psalmodierte Wort v.a. den *jelikew* zugewiesen ist, ist das Gesungene vor allem den *jelimusow* vorbehalten¹⁵¹, während *jelikew* für eine Instrumentalbegleitung sorgen¹⁵². Durán spricht daher in Bezug auf die Darbietung der *fasaw* von einer „gendered division of musical tasks“ (Durán 1995: 200).

Auch grundsätzlich sind die literarischen Genres meist genderspezifisch aufgeteilt: Dies gilt auch für die populären Lieder, die vor allem von Frauen komponiert und gesungen werden. So schreiben Görög-Karady /Meyer 1988, das Erzählen sei eher eine männliche Domäne, die Frauen „pratiquent plutôt d'autres genres littéraires, telle la chanson“ (ebd.: 4). Der Gesang erscheint als eher weibliche Ausdrucksform, während das Sprechen eher männlich konnotiert ist. So wird ein *maana* zum Beispiel von einem *jelike* erzählt, während die darin enthaltenen *fasaw* von *jelimusow* dargeboten werden.

In der vollendeten Beherrschung dieser Kunst, wozu umfassende Kenntnisse genauso gehören, wie diese situations- und adressatenspezifisch wirkungsvoll einzusetzen, liegt das Potential für einen Status als *ɲaara*: „great musician, master of the word“ (Durán 1995: 201). Die *ɲaaraya* ist durch die ihr inhärenten schier unbegrenzten Wirkungsoptionen des Wortes eine potentiell gefährvolle Macht mit dem Risiko des Kontrollverlusts, sowohl für Sängerin, als auch für die Adressaten. Das Gleichgewicht zwischen Schöpfung und Zerstörung, zwischen angemessener Erhöhung des Adressaten und seiner maßlosen Übersteigerung zu halten, gleicht einer Gradwanderung in der Handhabung der Energie, *ɲama*, des Wortes.

¹⁵¹

Beispiele in epischen Texten s. z.B. Kesteloot 1993 II: 143, hier warnt eine *jelimusow* singend, erfüllt also mit dem Gesang eine beratende Funktion, s. auch ebd.: 128f. Diese strukturelle Differenz ist auch bei den *horonw* wiederzufinden, indem der Gesang vor allem Ausdrucksmittel der Frauen ist (vgl. Kapitel zu *donkiliw*, vgl. auch Keita 2004/2005: 29, 103).

¹⁵²

Epen werden zum Teil in Doppelbesetzung aufgeführt: Während der *jelike* die narrativen Passagen deklamiert, übernimmt die *jelimuso* den Gesang der Hymnen.

„*ɲaaraya* is considered powerful – draining for the singer, and dangerous for the listeners, not the least because they too may go out of control and committ exaggerated acts of generosity“ (Durán 1995: 202)153.

ɲana

Mithilfe der genannten Merkmale transportieren die *fasaw* diskursiv und performativ oftmals ein Bild vom *horon* in seiner Idealvorstellung als *ɲana*, als Held154.

Die Identität des *ɲana* im epischen Kontext ist stets gekennzeichnet durch seine Stärke. Er zeigt sich als Held, der sich im Kampf, der in aktuellen Kontexten nicht unbedingt ein militärischer, sondern im übertragenen Sinne das Meistern von Herausforderungen in verschiedenen Bereichen bedeuten kann, beweist.

Der *ɲana* ist ein Held, der nicht deshalb über seinen Feind siegt, weil er 'der Gute' und der andere 'der Böse' wäre155, sondern weil er *stärker* ist. Er ist *übermächtig*. Er erfüllt sein Schicksal, seine Bestimmung, vor allem ist er motiviert durch das Gesetz der *fadenya*, der Rivalität sowie auf der Suche nach seinem Namen im Sinne von Renommee (*tɔgɔ*) und ist daher nicht durch moralische Tugendhaftigkeit gekennzeichnet, sondern eher durch schonungslose Unbarmherzigkeit und Rücksichtslosigkeit, gegenüber Menschen, und gegenüber Normen. Dies bedeutet jedoch weder, daß er sich durch Willkür auszeichne, noch daß der epische Text eine Aneinanderreihung blutiger Episoden physisch ausgetragener Kampfszenen darstelle. Es geht vielmehr um das Erwerben der (magischen) Macht, deren unter Beweis Stellen und das Schmieden von Allianzen156. Sein Status als *horon*-Held ist mit einem bestimmten Ethos verbunden, dem er verpflichtet ist und das bestimmte Verhaltensformen vorschreibt.

Sunjata, um dem es im folgenden Kapitel geht, bildet dabei eine Referenz, die durch ihren Superlativ auffällt. Sunjata ist nicht nur irgendein Held, sondern *der* Held schlechthin. In seinem *fasa* drückt sich ungeheures Machtpotential aus, das von dem Machterbe seiner Eltern – die individuelle Macht ist abhängig von derjenigen der Vorfahren –, seinen Kompetenzen als Jäger – Voraussetzung für eine erfolgreiche Jagd ist nicht nur körperliche und geistige, sondern auch magische Stärke – und machtvorgroßenden Aktionen herrührt und sich in gewalttätigen Aktionen beweist. Auf diese wird vor allem durch Preis-Epitheta obskuren

153

S. dazu auch Skinner 2015: 100.

154

Über den Helden im Manden-Kontext s. Bird und Kendall 1980.

155

Vgl. dazu Johnson 2003: 42, Keita 95: 99-102.

156

Vgl. Johnson 2003, Bird und Kendall 1980.

Charakters angespielt, die sowohl durch die suggestiv durchschimmernde Bedeutung, als auch den Klang der Wörter, als auch die musikalische Gestaltung ihre Wirkung entfalten, also sowohl auf der Ebene der Semantik, der Syntax und der Phonetik des Textes als auch durch die mit Instrumentalbegleitung gesungene Form der Darbietung, also durch Stimme, Melodik, Rhythmik, Harmonik, Tempo etc. wirken.

Sunjata erhält dabei Preisnamen wie „sogo-sogo sinbon ni sinbon-saraba“ („Fleisch-fleisch-Meisterjäger und Meisterjäger-Zündschnur(?)“ oder „Subaa-Minè-Subaa!“ („Sorcerer-Seizing-Sorcerer“) (Johnson / Sisòkò 2003: 98f), die auf Episoden seines Epos' verweisen (Sunjata ist ein erfolgreicher Jäger; er besiegt mit magischen Kräften seinen Widersacher und ebenfalls mit Zauberkraften ausgestatteten Sumanguru), gleichzeitig aber geheimnisvoll und 'dunkel' bleiben. Neben eigenen Attributen wird der Held durch die Anrufung seiner Vorfahren gepriesen, die ebenfalls seine magischen Machtmittel nahelegen. Manche Verse spielen nicht nur auf das Epos an, sondern sind Zitate, Schlüsselsätze aus demselben und evozieren auf diese Weise eine bestimmte Passage wie „i bara kala ta“ „Du hast den Bogen genommen“ (in fast allen Sunjata-Versionen), wobei auch hier Interpretationsspielraum besteht, sowohl im engeren Sinne, „kala“ kann unterschiedliche Bedeutungen haben¹⁵⁷ als auch im weiteren Sinne: die Äußerung kann mehreren Episoden angeheftet werden, suggeriert aber auch hier stets die militärisch politische Zaubermacht des *ɲana*, der vom verspotteten Gelähmten zum mächtigen Herrscher wird.

Das Epos lebt. Kreation von *ɲaara* und *ɲana*

Aktuelle Preislieder greifen mehr oder weniger kunstfertig auf die alten *fasaw* zurück, indem sie, oder Ausschnitte aus ihnen, teils mit anderen Namen, neu gesungen werden, oder auf eine tradierte Melodie/Rhythmik neue Verse gedichtet werden oder auch, indem bewährte Strukturen des Preisens aufgegriffen und angewendet werden wie in folgendem Preislied, das den Adressaten emphatisch anspricht, um in der Folge seine Handlungen und sein Ethos zu loben, indem auf seine (beruflichen) Aktionen und seine Großzügigkeit hingewiesen wird.

Skinner 2012 beschreibt die Performance eines Preisliedes, das Issa Sory Bamba, Sohn des Musikers Sory Bamba und selbst Musiker¹⁵⁸, 2007 im Rahmen eines Konzertes im Nachtclub Komoguel in Bamako für seinen 'Onkel' Sama Sékou, den Inhaber des Clubs,

¹⁵⁷

Es kann mit Bogen, Stock, Schicksal, Antidot, Ursache des Bösen, Zepter übersetzt werden. Vgl dazu auch Abschnitt zu Etymologie von *ɲamakala* im Kapitel Positionen.

¹⁵⁸

Er ist der Sohn von Sory Bamba, der selbst als Musiker Karriere machte, im Orchestre Régional de Mopti, dann in der Elfenbeinküste und in Frankreich. Issa studierte am Institut National des Arts. Er sieht sich als „musician“ (Skinner 2012: 62).

gesungen hat. Er kündigt seinen Lobpreis zunächst an, indem er Sama Sékou mit instrumentaler Begleitung, in die immer mehr Instrumente mit einsetzen, wiederholt anruft, benennt, und mit der Bezeichnung « Tonton », „Onkel“ mit sich selbst in Beziehung setzt „Tonton Sama Sékou, this is for you!“ (Skinner 2012: 61f).

Er beginnt mit:

Muru da ka di!
Issa ka muru da ka di!
A mana da ladiya,
n te boli,
ka ba ni fa lamalo.
N t'o ke!

The knife blade is sharp!
Issa's knife blade is sharp!
If its blade is good [well sharpened],
I will not flee,
and shame my mother and father,
I will not do it! (ebd: 63).

Rhetorisch geschickt gemacht, lobt er sich selbst und den Adressaten und verortet sich in der 'Tradition', legitimiert sich als Sänger, der die alten Werte achtet. Der Lobpreis des Besungenen richtet sich auf dessen Zugehörigkeit, seine *siya* als *numu* (Schmied), dessen Konnotationen, die sich aus dem Literaturkanon und kulturellen Hintergrund ergebenden Assoziationen, hoch suggestiv und anspielungsreich die esoterisch spirituelle Macht der *numuw* als Schmiede, Zauberer, Beschneider, und nicht zuletzt den mächtigen Herrscher Sumanguru evozieren. Und dieser Rolle als *numu* folgt der Angeredete dem *fasa* nach in kompetenter Weise, denn 'sein Messer ist scharf'.

Daraufhin lobt Issa sich selbst, er macht sich zum 'horon', während er als 'jeli' singt, worin ein Moment von Transdifferenz geschaffen wird, indem er sagt, er werde nicht davonlaufen, was nämlich ein horon im Angesicht der Gefahr oder des Schmerzes nie tun dürfe, um seine Eltern nicht zu beschämen, es wird also mit der *malo*, der Scham, ein ganz zentrales Element der *horonya* mit aufgerufen und auf sich selbst angewendet, womit das Lied zugleich Lobpreis des Adressaten und seiner selbst ist.

Er betont den konservativen, zentralen Wert der *malo* sogar noch, indem er, sogar zweimal hintereinander, fortfährt:

Fa ni ba malo
man ni duniya!
Mogow kana masaw malo jira
duniya.

In this world, it is wrong
to shame one's mother and father!
People, do not bring shame to your parents
in this world (ebd.: 64).

Er erhöht daraufhin seinen Adressaten weiterhin, indem er auf dessen potentielle Macht anspielt, gewissermaßen davor warnt: „Issa's vocal invocation, phrased in terms of a warning to highlight the Mande blacksmith's social power and prestige, lyrically identified this song as a *numu fasa*, or a praise song for the blacksmith“ (ebd.: 64). Der Text zeigt, wie Performer die identitäre Zugehörigkeit zur *siya* des Adressaten aufgreifen und nutzen, bedeutungsvoll machen, um ihm als Repräsentanten eben dieser prestigeträchtigen Zugehörigkeit Selbstwert

und Stolz zu verleihen. Mit dieser Äußerung, mit der sich auch die musikalische Begleitung ändert, ändert Issa das musikalische Genre, geht von einem *dɔnkili* über in ein *fasa*:

this sung passage marked a formal and stylistic shift to the recitational expression of laudatory jeliya, a move signalled instrumentally by a lively and ornamented guitar solo, musically heightening, or “heating up” the performance. Paralleling Issa's vocal shift from the style and structure of choral song (*dɔnkili*) to the metrically and melodically fluid mode of vocal praise (*fasada*) was a subjective move from the morality of culture to the ethics of identity, that of the artist himself (ebd.: 64),

und damit ändert Issa gewissermaßen auch seine Identität vom *hɔrɔn*, der gerade noch, die *malo* achtend, sich als mutig dem Messer des Beschneiders Entgegenstellenden inszeniert hat, zum lobpreisenden *jeli*:

Anw kana bila numu la!
Ko n'i bilala numu la,
I ye ko jugu kɛ.

We must not offend the blacksmith!
For if you offend the blacksmith,
You have done a bad thing (ebd.: 64).

Dann beginnt der Preisgesang für Onkel Sama Sékou, mit reduzierterer musikalischer Begleitung, „the music became “cooler” [...] allowing the sung lyrics to take precedence over the backing instrumentation” (ebd.: 65):

Ee! N bɛ ɲana ɲon mawe!e?
Ko n bɛ ɲana ɲon mawe!e?
Tonton Sama Seku, i ni su!
[Zwischenspiel]
Mopti janjon diyara
ɲana min na!
Bama Ngare janjon diyara
ɲana min na!
Faransi janjon diyara
ɲana min na!
n bɛ ɲana ɲon mawe!e?
Nison ani juguson
a bɛ wari di a la!
N'i bilala ɲana la
a nisonbag'i la!
Donbaga ma fili.
N bɛ ɲana ɲon mawe!e?
Tonton, i ni su!
N bɛ ɲana ɲon we!e?
Tonton, i ni su!

Eh! which hero am I calling?
I said, which hero am I calling?
Uncle Sama Sekou, good evening!

The hero who accomplished
great deeds in Mopti!
The hero who accomplished
great deeds in Bamako!
The hero who accomplished
great deeds in France!
which hero am I calling?
Friend and enemy,
he [the hero] gives money to both!
If you come across this hero
You will find him to be kind and generous!
A person of renown does not mislead.
Which hero am I calling?
Uncle, good evening!
Which hero am I calling?
Uncle, good evening! (ebd.: 65).

Die rhetorische Frage am Anfang verbindet den Sänger mit seinem Publikum und stellt zugleich das Thema vor: Es geht um einen „ɲana“, einen „Helden“, um jemanden, der sich durch Großtaten von gewöhnlichen Leuten abhebt. Ihre Wiederholung, die im weiteren Verlauf der Performance beibehalten wird, sorgt für eine emphatische Steigerung, die auch durch die stimmliche Gestaltung betont wird: „Issa punctuated his praise with the line “Which hero am I calling?”, sung periodically with such intensity and volume that it verged on yelling [...] This [...] made Issa's vocal performance resoundingly strident and impressive” (Skinner 2012: 66), bevor der Name des Helden 'verraten' wird. Dieser wird nicht einfach benannt, sondern direkt angesprochen, womit der Sänger auch zu der in der Folge besungenen Person

eine Verbindung aufbaut, die durch die zusätzliche Benennung „Onkel“ sogar nicht nur eine gewisse Intimität generiert, sondern auch den Sänger selbst erhöht, der als 'Neffe' eines 'Helden' mit der Nennung von dessen Qualitäten sich zugleich selbst preist. Das Konzept des Helden ist auch in einer aktuellen 'realen' Situation bedeutsam für jemanden der Herausforderungen meistert und anderen nützt.

Issa verdeutlicht mit der folgenden 'Beweisführung' der Behauptung die *ɲanaya* des Onkels. Mit der zweifachen Wiederholung, die eine Klimax bildet, weist er darauf hin, daß der Besungene sich nicht nur in der Stadt Mopti, sondern auch in der Hauptstadt Bamako und sogar im Ausland erfolgreich als 'Held' positioniert hat, was auf dessen beruflichen Erfolg hinweist. Mit 'janjon' verwendet Issa dabei einen Begriff, in dem zugleich mehrere Konnotationen mitschwingen. Im epischen Kontext um Sunjata ist 'Janjon' der Titel eines bekannten *fasa*, das für Sunjata komponiert wird, bevor es auf Fakoli nach dem Beweis seines magischen Machtpotentials übertragen wird. 'Janjon' bedeutet im weiteren Sinne aber nicht nur 'hymne à la bravoure' (Dumestre 2001: 411), sondern auch die Herausforderung, die gemeistert werden muß, um ihr Adressat zu werden: 'grande bataille de guerriers' (ebd.). Diese Bedeutung, aus dem epischen Kontext herausgegriffen und in eine aktuelle Situation übertragen, kann einen 'Kampf' im übertragenen Sinne bedeuten und daher in jedem Kontext verwendet werden, in dem jemand in große Schwierigkeiten geraten ist, die er siegreich überwunden hat¹⁵⁹. Es wird für jemanden gesungen, der sein Durchhaltevermögen und seine Stärke in Prüfungen bewiesen hat.

Mit der steigernden Benennung von drei Orten, an denen sich der Besungene bewiesen hat, greift Issa auf eine bekannte Argumentationsstruktur zurück: In Analogie zum männlichen – dreiteiligen – Geschlechtsorgan beweist erst das dreimalige Ausführen einer Handlung die Virilität, die Kapazität der Person. So muß z.B. in eben genannter Szene Fakoli dreifach unter Beweis stellen, daß er das *Janjon* verdient.

Nach diesem Lobpreis seiner Qualifizierung als *ɲana* geht der Sänger auf das zweite entscheidende Attribut eines *horon* ein, mit dessen Nennung zugleich eine latente Aufforderung an den Adressaten verbunden sein kann: die Großzügigkeit des Gepriesenen, die sogar so weit geht, daß sie seine Feinde einschließt.

Als Begründung für den Erfolg des Onkels und dessen gutes Verhalten führt Issa schließlich eine Erklärung an: Er nennt ihn „donbaga“, also den Wissenden, den Kenner, der „sich nicht irrt“.

¹⁵⁹

Diese Bedeutung suggeriert z.B. Oumou Sangaré in ihrem Lied „Yo Djeli“. In: Sangaré, Oumou. 2008. CD *Kounadia*. World Circuit Ltd.

Zum Schluß bekräftigt der Sänger das Gesagte, indem er nochmal den Beginn seiner Hymne aufgreift und damit abschließt, indem er zum Anfang zurückkehrt, seine Anfangsthese nun als Ergebnis, Fazit, Schluß präsentiert.

Mit der Performance dieses *fasa* übt der Sänger eine der wesentlichen Funktionen der jeliya aus. Interessanterweise handelt es sich bei Issa allerdings nicht um einen jeli im Sinne einer familiären Abstammung. Er gehört zu einer jüngeren Generation von *horonw*, die den Musikerberuf ausüben und dabei auch auf Ausdrucksformen der jeliya zurückgreifen. Musiker wie dieser üben die jeliya aus, ohne jeli zu sein, nutzen sie als Reservoir, als Fundus für das eigene Schaffen, imitieren sie.

Issa inszeniert sich als „artiste“, nicht als jeli, dessen Zugehörigkeit er nicht hat: „I am an artist, not a griot“ (ebd.: 67). Er legitimiert seine Performance der jeliya, indem er sie als bereichernden Teil der „artistiya“, einer jedem unabhängig von familiärer Herkunft offenstehenden Tätigkeit, bezeichnet: „It's good that jeliya is part of artistiya. When you perform jeliya, it works the voice. It makes me a better musician“ (ebd.). Und nicht zuletzt ist das performative Aufgreifen der jeliya eine Einkommensquelle im prekären Musiker-Beruf: Sama Sékou macht ihm am Ende des Konzertes ein großzügiges Geldgeschenk, auch darin wird Issa zum 'jeli', obwohl er zugleich diese Rolle zurückweist. Das Annehmen der Gabe bestätigt den mithilfe des *fasa* erhöhten Status des Gepriesenen. Issa hat damit nicht nur durch seinen Preisgesang, sondern auch durch die Geste des Empfangens die jeliya ausgeübt.

Seine Darbietung bezeichnet Skinner als ambivalent: Der Preissänger, der davon singt, seine Eltern nicht zu beschämen, aber nicht den Status eines jeli ererbt hat, ist der Gefahr ausgesetzt, durch seinen Gesang seine Eltern ja gerade zu beschämen, weil er sich nicht entsprechend seiner *siya* verhält. „Issa's chosen professional identity as an artist can appear unethical, and even, for conservative critics, shameful and immoral“ (ebd.: 66). Im Verlauf dieser Arbeit wird herausgearbeitet, wie sich immer wieder verschiedene Akteure dieser Problematik ausgesetzt sehen und mit unterschiedlichen Strategien versuchen, sich erfolgreich, und vor allem, schamhaft, normgerecht zu positionieren und zugleich ihre (identitären) Interessen durchzusetzen. Die Übernahme bestimmter Funktionen, das Ausführen bestimmter Handlungen wird je nach identitärem Interesse unterschiedlich gedeutet und bewertet, um sich zum Beispiel mal als 'traditioneller' jeli in seiner ganzen Würde zu präsentieren (M. M. Diabaté), oder aber sich ganz entschieden von der jeliya zu distanzieren (A. H. Bâ).

Hier wird, worauf Skinner mit Bezug auf Judith Butler hinweist, der performative Charakter von Identitätsgestaltung als „dramatic and contingent construction of meaning“ (1990: 139 in

Skinner 2012: 66) sichtbar. Diese wird in der künstlerischen Performance des Sängers hervorgerufen, der durch sie sowohl dem Adressaten als auch sich selbst eine spezifische Identität zuschreibt, wobei seine eigene weit weniger klar als die des Gepriesenen eine hybride, transdifferente ist, die zwischen der eines jeli, dessen Funktion er übernimmt, und der eines nicht-jeli schwankt, da er seiner familiären Linie entsprechend keine jeli-Identität hat (und auch nicht haben will). Hier wird die Funktion vom ererbten Status getrennt, wie auch bei Salif Keita, der in der Darbietung von *fasaw* brilliert, sich jedoch entschieden nicht als jeli präsentiert, sondern seine Musiker-Rolle auf dem Bild des Jägersoras aufbaut (vgl. Keita 2011).

Das *fasa* als Identitätsstifter weiblicher *horonya*

Der Gegenstand des Preisens ist gender-abhängig. An Frauen adressierte *fasaw* verweisen ebenso auf die Qualität der geehrten Person, indem sie auf deren Vorfahren, Verhalten und Ethos hinweisen, wobei inhaltlich andere, 'weibliche' Verhaltensnormen als für den männlichen *ɲana* gelten. Anders als beruflicher Erfolg wie im obigen Beispiel geht es hier in der Weitertradierung konservativer Werte um die Qualitäten als Ehefrau und Mutter durch die erst die Frau als 'vollendet' betrachtet wird. Teils nicht ohne Witz auf die ehelichen Beziehungen anspielend, wie hier in der Fortsetzung des oben bereits den Anfang zitierten *fasa*, wird die Adressatin mit folgenden Worten als die Lieblingsfrau ihres Mannes Mamari gelobt:

Eee! Nin ma n balano! Mamari ka sògòsògò bonbon!
E ye Mamari ka circulation bloke de ye!

Eee! This does not come as a surprise to me! You are Mamari's treat!
You are the one who makes Mamari's circulation stop! (Schulz 1999: 285).

Das Preislied ist ein zentrales Genre, das die Identität des *horon* kreiert. Schulz, die die Rezipienten-Seite der *fasaw* untersucht, beobachtet: „listening [...] becomes part of an ongoing process of constituting of oneself as a *social* being” (Schulz 2002: 818). Keita bezeichnet die *fasaw* als „miroir dans lequel les Mandingues prennent conscience de leur appartenance à une collectivité prestigieuse [...] lieu où s'intègrent toutes les valeurs fondamentales qui déterminent leur existence collective à travers l'espace et le temps“ (Keita 1995: 52).

In den Preisliedern werden die Werte der *horonya* transportiert. Sie sind Illustration dessen, was 'horonya' bedeutet. Dies impliziert eine Erschaffung eines Bildes eines Selbst als

'vollständige' Frau im Angesicht einer oftmals prekären Lebenssituation¹⁶⁰ vor allem junger noch unverheirateter und kinderloser Frauen. Schulz zitiert eine Hörerin: „It gives me great comfort [...] she makes me feel that there is a value in being a woman [...] it's something in her voice. She gives me the feeling of being complete” (Schulz 2002: 818).

In den Liedern zeigt sich ein Frauenbild, das sich in Differenz und zugleich Gleichwürdigkeit zum Mann definiert, wie in einem Lied von Oumou Dioubaté aus Guinea von 1996:

when it is time to give birth to the child / a woman goes into labor [...] the woman comes out of this work with pride / the woman comes out victorious / the woman is noble [...] women, come out / women of the world, stand up and work / women, come out and give womanhood its dignity back (Schulz 2002: 804)¹⁶¹.

Gabe. (Auf)forderung und (Nach)geben

Der Empfänger panegyrischer Texte ist zugleich Adressat einer Aufforderung. Das oben zitierte *fasa* lobt den Adressaten durch das Zurückgreifen auf einen gängigen Topos als großzügig gegenüber Freunden und Feinden. Der Lobpreis der Freigiebigkeit soll den Adressaten für das Nachgehen der Aufforderung, die anschließend ausgedrückt wird oder unausgesprochen bleibt, geneigt stimmen. Das Preislied fordert (indirekt) zu einer Gabe, das heißt zu einer Handlung auf, ist immer provozierend. Der *hōron*, der Adressat, soll der Forderung nachkommen, das heißt nachgeben, soll etwas tun, um damit sein Renommee zu steigern. Dieses Nachgeben, das heißt, dieses Tun, ist eine außergewöhnliche Handlung, eine Großtat, die ihn von anderen abhebt. Dies wird in zahlreichen literarischen Texten, die in der Folge besprochen werden, evident. Es kann, so wie in Bâs *Wangrin* die Aufforderung an den Jäger sein, in der Wildnis ein bestimmtes Tier zu erlegen und dem Sänger zu schenken, oder es kann sein, wie in vielen epischen Texten (s. *Genkurunin*), sich mit einem Gegner im Duell zu messen, es kann aber auch, wie oben, eine direkte Geldgabe sein. In allen Fällen geht es um ein Nachgeben, um ein Folgeleisten einer im Preislied suggerierten Aufforderung.

Das (implizite) Bitten ist ein wesentlicher Bestandteil des *fasa* und gibt dem *hōron* die Gelegenheit, den vom *jeli* hergestellten Status durch eine Gabe performativ zu bekräftigen. Der Akt des Gebens bedeutet eine Aneignung eines übergeordneten Status.

Nachdem Kandia Kouyaté die oben zitierten Verse Sira Traoré zugesungen hat, gibt die besungene Sira ihr einen Geldschein, der weitere Verse auslöst, die nun nicht mehr ihre persönlichen Fähigkeiten, sondern ihren Reichtum und ihre Großzügigkeit zum Thema haben:

Uff! A nyè tè Madu Traoré sigilen na?

Uff! Let your euyes rest upon Madu Traoré's daughter

¹⁶⁰

Die Funktion des identitären Zeigens, das heißt des Benennens einer prestigeträchtigen Person entsprechend tatsächlich vorgefundener Persönlichkeitsmerkmale und gemeisterter Herausforderungen, wird bei Kourouma in seinem zur Kolonialzeit spielenden Roman in Bezug auf den König Djigui zu einem absurden Illusionstheater. Der *jeli* erschafft hier die Illusion einer ruhmvollen Identität.

¹⁶¹

Vgl. dazu Kapitel zu Awa Kéita.

Mògò min y'a si bè kè nafolotigiya la. Son t'i pan, a
den ka na yuyuman de!

who is sitting here! 162

This is a person who spent her life in well-fed
circumstances. If a gazelle knows to leap, its offspring
will certainly not crawl! (Schulz 1999: 285).

Der Reichtum, ererbt von den Eltern, ist nicht lobenswert an sich, sondern wenn er zur Quelle der Freigiebigkeit wird und so andere an ihm teilhaben läßt, wie auch im Beispiel des *fasa* an Tonton Sama Sékou deutlich wird – worin selbstredend die *jeli*, die anwesende Sängerin, die ihrer Adressatin zu einem guten Namen verhilft, eingeschlossen ist. Der Reiche erntet Renommee, wenn er sich zur *jigi*, zur Hoffnung für andere macht, weil er viele versorgen und vielen helfen kann 163.

Das *fasa* konstruiert, indem der *jeli* die Rolle des Empfangenden einnimmt, an dem der *horon* seine Großzügigkeit unter Beweis stellen kann, die Differenz von *jeli* und *jatigi*.

Das Beschenken der *jeliw* wird in einigen Liedern der *jeliw* daher zum Thema selbst, wie bei Babani Konés „Djeli Ladon“ auf der CD *Gnoumandon* 164. Babani Fatoumata Koné, eine aktuell sehr erfolgreiche Sängerin, lebt in Bamako, ist in Ségou geboren und bei ihrer Großmutter in die Lehre gegangen.

„Djeli ladon“ ist ein Danklied großzügigen Gebern gegenüber, ein Lob dessen, der die *jeliw* beschenkt, sich um sie kümmert; wer dazu in der Lage ist, ist eine große Persönlichkeit, denn es ist nicht leicht. Sie preist verschiedene Personen, die sich darin ausgezeichnet und zum Beispiel Gold oder Stoffe geschenkt haben.

Immer wieder wird wiederholt:

a be sanu 165 di *jeliw* ma
a b'u ladon
bari *jeli* ladon man di 166

er/sie gibt den *jeliw* Gold
er sorgt für sie
in der Tat ist das Sorgetragen für die *jeliw* schwierig.

Das *fasa* als identitätsstiftende Handlungsaufforderung erschafft auf der performativen wie semantischen Ebene die Beziehung des *horon* in seiner Funktion als *jatigi*, der seinen durch das *fasa* erhöhten Status mithilfe der Gabe bestätigt 167. Das den Adressaten erbauende,

162

Eigentlich rhetorische Frage.

163

So weinen die *jeliw* nach dem Tod Sunjatas, denn ihre Hoffnung, das heißt ihr *jatigi*, der sie versorgt hat, ist dahin.

164

Zur Medienfrage s. Diawara 1997: 41-47 und Diawara 2003: 179-183, 190-222.

165

Im Verlauf des Liedes wird „sanu“ durch andere begriffe ersetzt.

166

Im Sunjata Epos tritt Sunjata als *jatigi* auf, der für die *jeliw* sorgt, z.B. Johnson 2003: 160f.

167

– oder auch auf die Gefahr einer Übersteigerung hin den *jeli* mit der Gabe unterbricht. Zahan schreibt, das *fasa* beruhe auf einer überall latent vorhandenen kraft, dem *nyama*, die das Wort aktiviere, insbesondere die Beleidigung und der Lobpreis. Während die Beleidigung zerstöre, sei der Lobpreis konstruktiv, eine Verschönerung, eine Schöpfung, zu der im Gegensatz zur beleidigung nicht jeder fähig sei, weswegen es

immer wieder neu aktualisierte *fasa* stellt eine Verbindung zur legendären Vergangenheit der familiären Linie her. Vor allem Domäne der *jelimusow*, wird das *fasa* zugleich für eine vorteilhafte Selbstinszenierung der *jeli* als Wissende und Meisterin des gesungenen Wortes, im Idealfall als *ɲaara*, genutzt.

Das *fasa* bringt eine rollenspezifische Differenzierung zwischen weiblichen und männlichen Adressaten hervor: Während Frauen vor allem der Stolz auf das Ehefrau- und Muttersein suggeriert wird, werden männliche Adressaten, anknüpfend an das epische Ideal des Helden, oftmals als *ɲana* gepriesen. Der Held, dessen Lobpreis im Manden bislang kaum überboten ist, Sunjata Keita, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

VI Sunjata. (Be)gründen und Perpetuieren von Differenz im Epos

Das Epos des legendären Reichsgründers von Mali, in zahlreichen Versionen schriftlich und performativ tradiert, ist Legitimationstext und Bezugsquelle schlechthin für *jeliya* und *horonya*.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Transkriptionen dreier Performances des Epos. Diese Textgruppe unterscheidet sich wie diejenige der *fasaw* erheblich von den anfangs analysierten Reiseberichten, sowohl was den Inhalt, als auch was Form, Genre und Autorschaft angeht und erweist sich in verschiedener Hinsicht und auf verschiedenen diegetischen Ebenen als komplex.

Die Texte um Sunjata haben gegenüber den bisher besprochenen Texten die Besonderheit, daß die erzählte Geschichte weit vor jenen liegt. Ihre Performance und Publikation hingegen liegen mehrere Jahrhunderte später. Allerdings fällt der Zeitpunkt der Publikation weder zusammen mit dem Zeitpunkt der Performance noch mit der Entstehung des Epos: Die Performer greifen auf schon lange bekannten Stoff zurück¹⁶⁸. Durch den Vorgang von Transkription und Übersetzung des mündlich vorgetragenen Epos' erhöht sich die Komplexität der Autorenlage und Erzählsituation zusätzlich. Durch Paratexte wie Vorworte und Fußnoten werden dem Erzähltext erklärende Passagen beigelegt. Der epische Text selbst ist darüberhinaus nicht nur eine Narration von Ereignissen, sondern setzt sich neben dieser

dafür Spezialisten brauche. Deren Beschenken interpretiert Zahan als eine parallel zur Reaktion auf eine Beleidigung funktionierende Antwort: Der Beleidigte reagiere auf die Erniedrigung, auf die erfahrende Minderung mit Schlägen, der Gepriesene und somit im Wert gesteigerte, Vergrößerte auf die Gefahr der Übersteigerung, des zu groß Werdens mit Gaben (Zahan 133f). „Un bon griot est capable, pense-t-on, de rendre « ivre » et « fou » de bénéficiaire de son *balemani* si celui-ci n'arrête pas à temps le récit, par un don“ (Zahan 1963: 141).

¹⁶⁸

Es ist eine Aktualisierung und Funktionalisierung für eine gegebene Situation, eine „ré-création“ (Koné 1993: 50), also auch ein kreativer Akt auch kollektiven, interaktiven, dialogischen Charakters.

wie im Kapitel zu den *fasaw* bereits erläutert aus Preistexten und ethisch-moralisch-philosophischen sowie gesellschaftspolitischen und soziologischen Überlegungen zusammen. Damit ergibt sich eine komplizierte diskursive und intertextuelle Situation, in der Äußerungen verschiedener Herkunft und verschiedenen Textsorten zugehörig ineinander verschlungen sind.

Das Sunjata-Epos wird vielfach als Text rezipiert, der nicht nur historisches Material aufbereitet und also Aufschluß über die Vergangenheit gebe, sondern der auch Fundgrube sei für allerlei Informationen zu westafrikanischer Kultur und Gesellschaft. Das Bild vom jeli, dem Performer des Sunjata-Epos, das den Epen-Transkriptionen zugrunde liegt, ist dementsprechend nicht das des jeli als in erster Linie einer Gaben empfangenden Musiker- und Sängerfigur, wie in den europäischen Reiseberichten, sondern das des jeli als Inhaber von Wissen, als Kenner von Kultur und Geschichte, und als deren Bewahrer und Reproduzent. Hier hat sich die Perspektive auf den jeli also völlig verschoben. Der jeli Wa Kamissoko zum Beispiel wird in den 70er-Jahren zu einer internationalen wissenschaftlichen Konferenz eingeladen, um sein Wissen öffentlich zu machen¹⁶⁹. Diese Auffassung vom jeli als Wissensreservoir ist wiederum intradiegetisch nicht das herausstechende Merkmal der jeli-Figur, wie die Analyse zeigt.

Ein weiterer fundamentaler Unterschied zu den anfangs analysierten Texten liegt in der Identität des Autors und der Erzählinstanz. Die Autoren der Reiseberichte haben hinsichtlich der Differenz eine Außenseiter-Position, sie sind weder *horon* noch jeli, sie kommen noch nicht einmal aus dem Manden. Die Autorschaft der jetzt analysierten Texte ist wie oben beschrieben zum einen sehr komplex, zum anderen handelt es sich zumindest bei dem Textgeber, dem Rezitator der anschließend transkribierten Performance, um einen Insider: Er ist ein jeli und damit Teilhaber an der Differenz. Und während der Erzähler in den Reiseberichten sich als homodiegetischer Ich-Erzähler mit seinen Bewertungen aus der Fremde Deutungshoheit zuschreibt, inszeniert sich derjenige der epischen Erzählung als heterodiegetischer auktorialer Erzähler, der als Mitglied der Gesellschaft, die er darstellt, mit Deutungshoheit ihr inhärente Wertvorstellungen nicht nur weiter zu tradieren vorgibt, sondern sie auch selbst kreiert.

In diesem Kapitel werden drei prominente Transkriptionen des Epos' in den diskursiven

169

Was wiederum auf heftige Kritik bei zahlreichen jeliw gestoßen ist, worin sich die Problematik des performativen Rahmens der Darbietungen der jeliw stellt (er sprach öffentlich vor profanem Publikum) und diejenige von Wissen, Geheimnis, Macht und Konfliktvermeidung durch Schweigen/Verhüllen, s. dazu Niane 1987: 40f.

Zusammenhang eingeordnet und analysiert: Youssouf Tata Cissé/Wa Kamissoko 1975 und 1988; William Johnson/Fa-Digi Sisòkò 2003 (1979) und Jan Jansen/Lansine Diabaté 1995¹⁷⁰.

Die beiden Bände von Cissé und Kamissoko bauen aufeinander auf und sind das Ergebnis eines internationalen Kolloquiums, das in Bamako stattfand und dem eine langjährige Zusammenarbeit zwischen dem Ethnologen und Historiker Y. T. Cissé und dem jeli Wa Kamissoko vorausging. Letzterer stellte sein umfangreiches Wissen der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zur Verfügung. Die Bände sind einzuordnen in die Initiativen, die in den noch jungen Staaten Westafrikas unternommen wurden, das kulturelle Erbe der oralen Traditionen zu sammeln. Kamissoko gehört einer alten Familie bedeutender jeliw an, die laut Niane von den jeliw von Krina abstammt und über ein enzyklopädisches Wissen verfügen, das sie seit jeher weitertransportieren bzw. archivieren: „une famille de Ngaras, qui sont les grands griots parmi les griots, les maîtres-griots parmi les griots [...] Les griots de talent, ce sont les Ngaras“ (Niane 1987: 40). Kamissokos Stärke resultiert dabei aus seiner doppelten Ausbildung zum einen als talentierter jeli, zum anderen als Initiierter „du culte animiste de Krina“, der Maske der Vogelgestalt „Krina-Kono“ (ebd.).

Die Ausgabe des Professors für Folklore and Ethnomusicology Johnson geht auf eine Aufnahme aus dem Jahr 1968 zurück, die in Kita von dem Linguisten Charles S. Bird gemacht wurde, der als Wissenschaftler der Indiana University, Bloomington eine umfangreiche Sammlung von Aufnahmen gesungener und gesprochener Texte angelegt hat. Performer ist der jeli Fa-Digi Sisòkò, ein Konkurrent von Kele Monson Diabaté, dessen Darbietungen wiederum zur Grundlage von Massa Makan Diabatés Texten werden (s. folgendes Kapitel).

1992 führt der jeli Lansine Diabaté das Epos in Kela vor, das von Jan Jansen transkribiert und übersetzt publiziert wird. Der Text ordnet sich in eine Reihe von Veröffentlichungen vor allem anthropologischen Interesses ein, das die Bandbreite der gesellschaftlichen Bedeutung von Sunjata analysiert, wie z.B. in *Epopée, histoire, société. Le cas de Soundjata* (2001). Die Besonderheit seiner Transkription liegt in dem Anspruch der jeliw Diabaté aus Kela, monopolhaft über die offiziell beglaubigte Version des Epos zu verfügen, das alle sieben Jahre im Geheimen, das heißt, unter Anwesenheit einer streng selektierten Hörerschaft, aufgeführt

170

Cissé, Youssouf Tata / Kamissoko, Wa. 1991 (1975). *L'Empire du Mali: Un récit de Wa Kamissoko de Krina*. Fondation SCOA: Premier Colloque international de Bamako, 27 janvier – 1er février 1975. Paris: SCOA. Cissé, Youssouf Tata / Kamissoko, Wa. 1988. *La grande geste du Mali: des origines à la fondation de l'empire*. Paris: Karthala-Arsan. Jansen, Jan / Duintjer, E. / Tamboura, H. Boubacar. 1995. *L'Epopée de Sunjata, d'après Lansine Diabaté de Keyla*. Leiden: CNWS. Johnson, William. 2003. *Son-Jara. The Mande Epic. Mandekan / English Edition with Notes and Commentary*. Bloomington: Indiana University Press.

wird. Daher war es Jansen nicht erlaubt, einer in Mali lebenden Person seine Aufnahme vorzuspielen.

Um der diskursiven Komplexität der Texte gerecht zu werden, nimmt dieses Kapitel die verschiedenen Ebenen, die die Differenz gestalten, in den Blick. Es werden daher zunächst die den eigentlichen Text umrahmenden Paratexte untersucht und anschließend unter Berücksichtigung des Prozesses von der Performance zum Buch und der Erzählsituation die Transkriptionen und Übersetzungen selbst. Die Texte machen Aussagen zum Ursprung der Differenz, gestalten spezifische Zuschreibungen und zeigen die Differenz als Beziehung, die vor allem durch Panegyrik und Renommee sowie durch das Erbitten und (Nach)geben gestaltet wird.

Es zeigt sich dabei, daß die Unterscheidung zwischen *jeli* und *hɔrɔn* nicht starr ist, die Differenz besteht nur in bestimmten Augenblicken, vor allem dann, wenn sie eine (narrative, diskursive) Funktion hat.

Transkribierte Oratur

Grundlage der folgenden Textanalysen sind schriftliche Publikationen, die eine orale Performance zur Grundlage haben. Auf dem Weg der Transkription und Übersetzung einer Performance werden sowohl textexterne- wie auch textimmanente Bedingungen und Charakteristiken einer Wandlung unterzogen¹⁷¹: Autorschaft, Rezipienten und Erzählsituation ändern sich. Medium und Kontext sind nicht mehr die gleichen (neue Produktionsbedingungen inklusive ihrer Maßstäbe, Regeln und Konventionen, Funktionen, Rezipienten und Raum-/Zeitbedingungen). Dabei gehen notgedrungen einige zentrale Aspekte der oralen Performance verloren (konkrete Situation der Performance, Gestik, Mimik, Tonfall, Sprech-/Gesangstempo, Rhythmik, Melodik, musikalische Begleitung etc.), während andere hinzukommen: Zu den meist anonymen Autoren einer kollektiven Autorschaft tritt ein Team von Herausgebern, Transkriptoren, Übersetzern, Kommentatoren, Informanten, etc. Aus dem meist vertrauten, partizipierenden mit allen Sinnen wahrnehmenden Adressaten wird ein nur visuell aufnehmender, abwesender, anonymer, schweigender Rezipient. Zu dem auf das neue Medium des Papiers im Zeichensystem der Schrift niedergelegten Text der Aufnahme der ursprünglichen Performance tritt weiterer Text: meist eine Übersetzung, verschiedene Paratexte wie Vorwort, Einleitung, Fußnoten, die von den neu hinzugekommenen Autoren

¹⁷¹

Vgl. zur Problematik transkribierter Oratur u.a. Thiers-Thiam 2004, Joubert 2004: 49-184, Honko 2000, Scheub 1971, Finnegan 1970: 2-15, Baumgardt/Derive 2008.

stammen und nicht von dem Performer.

Der Text muß nun alleine vollbringen, was sonst die gesamte Performance mit allen oben genannten Merkmalen leistet und für ein heterogenes und internationales Publikum lesbar und verständlich sein. Auch deshalb sind in Transkriptionen Fußnoten die Regel, die aber eben von dem Übersetzer/Kommentator abhängen, der dadurch eine hohe Machtposition bezüglich der Gestaltung der Bedeutung des Textes einnimmt. Die Erzählung des Performers wird durch Transkription und Übersetzung gedeutet. Die Komplexität des neu entstehenden Textes ergibt sich also aus verschiedenen Rahmenbedingungen, von denen die Problematik zwischen einem Originaltext und dessen Übersetzung in eine andere, sehr verschiedene Sprache – jede Übersetzung ist Interpretation – nur eine ist. Die äußeren Rahmenbedingungen nehmen Einfluß auf den Text selbst. Der Performer des oralen Textes hat nicht mehr die Macht über seinen Text und dessen Rezeption, sondern sie liegt jetzt in den Händen des Herausgebers, der durch umfangreiche Paratexte eine Deutung vornimmt.

Erzählsituation

Thiers-Thiam 2004 zeigt in ihrer Studie über die literarische und filmische Konstruktion verschiedener „griot-narrateurs“, wie die Stimme des Ethnologen in der Publikation von Johnson hörbar wird, obwohl er eine größtmögliche Authentizität des Textes durch die Linearität der Übersetzung, die eine Nähe zum Originaltext garantiere, versichert – im Gegensatz zu den bis dahin erschienenen Adaptionen von Niane und Camara Laye. Authentizität wird hier an der Nähe der Übersetzung zum Mande-Text der zugrundeliegenden Aufnahme der Performance gemessen und nicht daran, ob die zugrundeliegenden Worte auf Maninka eine anerkannte Wahrheit enthalten (wie bei Massa Makan Diabaté), während er doch ein im Vergleich mit der Performance vermitteltes Konstrukt ist, aus dem der reale Performer Fa-Digi-Sisòkò beinahe verschwunden ist: „le griot Sisòkò disparaît pour laisser place à un griot virtuel, reconstruit par les mots de l'ethnologue“ (Thiers-Thiam 2004: 108). Dieses Phänomen läßt sich als generelle Transformation, die mit der Transkription/Übersetzung einer Performance einhergeht, bezeichnen. Die ursprüngliche Erzählstimme wird von dazukommenden Stimmen ergänzt, überlagert, interpretiert, kommentiert, korrigiert, etc..

Während bei der oralen Performance der Erzähler physisch anwesend ist, wird er in der Transkription zu einer unsichtbaren Erzählstimme. Bei der Verschriftlichung der oralen Performance entsteht eine neue diegetische Ebene: Der bei der Performance tatsächlich vorhandene Darsteller sowie das dort tatsächlich anwesende Publikum werden zu (impliziten) textinternen Instanzen. Die Frage nach dem „Wer spricht?“ einer Äußerung ist aufgrund ihrer

Bildung aus verschiedenen Instanzen daher mitunter schwer zu beantworten. Der sich in der realen Performance inszenierende Performer wird nun vom Herausgeber als virtueller jeli-Erzähler inszeniert, im Text findet also eine doppelte Inszenierung statt. Während die zweite Inszenierung vor allem in den Paratexten stattfindet, wird die des (ehemaligen) Performers in den Narrationspassagen sichtbar.

Dadurch steht der Text unter dem Einfluß verschiedener Instanzen:

- der reale Performer, das reale Publikum, das reale Team aus Transkriptoren, Übersetzern, Herausgebern – das z.T. Teil des Publikums ist oder identisch mit ihm, die reale Leserschaft
- die textinterne Figur des Performers, die die Erzählinstanz des transkribierten Narrationstextes bildet, das unsichtbar gewordene Publikum der Performance, dessen Äußerungen teils mittranskribiert werden, die 'Erzählstimme' des Herausgebers, die am offensichtlichsten in den Paratexten auftritt, aber auch in den anderen Passagen (latent) anwesend ist und die virtuelle Leserschaft, an die sich die 'Erzählstimme' des Herausgebers richtet.
- Auf der intradiegetischen Ebene agieren die Figuren der Narration, darunter auch die in der Erzählung auftretenden horonw und jeliw.
- Innerhalb dieser Ebene werden die jeliw teils zu Binnenerzählern z.B. durch Preislieder und Narration von innerhalb der Welt der Erzählung vorgefallenen Ereignissen und eröffnen damit eine metadiegetische Ebene.

Die Analyse muß alle diese Ebenen berücksichtigen und nimmt daher sowohl die Paratexte als auch die Erzählinstanzen in den Blick.

Paratextanalyse

Die Paratexte stehen in einem ähnlichen Verhältnis zum Narrationstext wie die Theoriepassagen in den europäischen Reiseberichten, dienen schließlich auch einer spezifischen diskursiven Rahmung. Der große Unterschied ist zwar wie oben dargestellt die Aufspaltung in zwei verschiedene Erzähler in Narration und Paratext, hier im Gegensatz zum durchgängigen Ich-Erzähler in den Reiseberichten. Aber auch sie erklären die Welt, die sie erzählen, sie verraten etwas über die Intention der Publikation und sie geben eine Darstellung der Differenz von horon und jeli. Auch in den Sunjata-Transkriptionen werden somit zugleich mehrere Diskurse sichtbar. Die Paratexte sind in den jeweiligen wissenschaftlichen (historischen, anthropologischen, linguistischen) Diskurs eingebettet, während der Narrationstext einen epischen Diskurs (ab)bildet. Wie oben bereits angesprochen, ist die

(Ab)Bildung der Differenz von *horon* und *jeli* nicht in beiden Diskursen die gleiche

Cissé / Kamissoko. Freundschaft von *jatigi* und *jeli*

Der eigentlichen Erzählung ist ein sehr langer Vorspann vorangestellt, aus Vorwort und Einleitung, wobei das Vorwort noch ganz in Kolonialmanier von dem französischen Filmemacher und Anthropologen Jean Rouch geschrieben ist, der die Erscheinung des Textes legitimiert, indem er das Autorenteam lobt und die Bedeutung der Veröffentlichung herausstellt.

Besonders an dem Text ist, daß hier zum ersten Mal ein *jeli* selbst spricht. Er wendet sich an ein akademisches Publikum bei Konferenzen, und nicht immer im privaten, geheimen, unter vier Augen an einen Forscher, der dann seine Worte selbst wiedergibt, wie bei den zuvor erschienenen Adaptionen, zum Beispiel der von Niane.

In der von Cissé geschriebenen Vorbemerkung stellt dieser zunächst Kamissoko als seinen Freund vor, der erste Abschnitt ist mit „L'histoire d'une amitié“ betitelt. Cissé beschreibt die Geschichte ihrer Freundschaft und Zusammenarbeit und die Entstehung der Aufnahmen und beginnt mit „Le présent ouvrage est avant tout le fruit de l'amitié qu'un *nyamakala*, un « homme de caste », mieux, un *nwâra*, c'est-à-dire un traditionaliste de talent, a nourrie à l'endroit d'un chercheur qu'il a rencontré par hasard sur son chemin à Krina, son village natal.“ (Cissé 1988: 1). Hier nenne Cissé Kamissoko „*djéliba*“, und Kamissoko nennt Cissé (nach dessen eigenen Worten) „*N'Djatiguikè*“, das er folgendermaßen erläutert:

n' pour *ne*, mon; *djâ*, « double » ou esprit agissant de la personne ; *tigui*, « détenteur » ; *kè*, homme : « homme qui protège l'esprit et veille sur la vie de quelqu'un ». Pour le Mandingue, l'hôte qui reçoit doit veiller par tous les moyens aux intérêts matériels, moraux et spirituels de celui qu'il reçoit (Cissé 1988: 5).

Der *jeli* stellt sich demnach unter den Schutz des *jatigi*, ist dessen Gast: der *jatigi* muß dem *jeli* gegenüber als Gastgeber auftreten und daher für ihn sorgen. Cissé erzählt ihre erste Begegnung so, daß Kamissoko selbst ihn als seinen *jatigi* auswählt: „D'ailleurs toi, Cissé, tu vas devenir mon *djatigui*, c'est-à-dire à la fois mon bienfaiteur, mon hôte, mon noble, bref mon “tout”“ (Cissé 1988: 6). Die in diesem Paratext aufgestellte Differenz ist somit die von *jeli* bzw. *jaara* und *jatigi*.

Cissé fährt in der Einleitung mit einem Abschnitt über die Zusammenarbeit mit der SCOA, Société commerciale de l'Afrique occidentale, fort, die die Forschung förderte und zwei Konferenzen organisierte, beleuchtet die Umstände seines Todes und gibt daraufhin einen Überblick über Kamissokos Werk: Er faßt den Inhalt der beiden Bände zusammen und weist auf darüber hinausgehende Performances hin, wie solche bei Totenfeiern, Hochzeiten, etc., aber auch auf eigene Kommentare und Exegesen seiner Texte und die Vorträge und Diskussionen bei den Konferenzen der SOAS. Mit diesem Lobpreis des *jeli* legitimiert Cissé

seine Publikation.

Es geht ihm darum, das kulturelle Erbe zu bewahren und an die folgenden Generationen weiterzugeben. So läßt er sich bei der Schilderung ihrer ersten Begegnung ausrufen, nachdem er einen ersten Vortrag über die Geschichte der Malinkés gehört hat: „Mais djéliba, il faut écrire tout cela pour pouvoir l'enseigner dans nos écoles, car les enfants du Mali [...] doivent connaître les actes de leurs ancêtres illustres“ (Cissé 1988: 5).

Johnson / Sisòkò. Der jeli als Produzent von Weltliteratur

Das Buch beginnt mit einem Vorwort mit den Worten „Among the world's great genres of oral and written literature the epic is unique“ (Johnson/Sisòkò 2003: xi). Damit wird der Text als *literarischer* definiert – also nicht als z.B. historisches Dokument – und zwar als dem klassischen, hochbewerteten Literaturkanon zugehörig. Die orale Performance, die dem Text zugrunde liegt, wird der Weltliteratur zugeordnet. Hier spricht aber noch nicht der jeli, sondern der Herausgeber, der sich damit die Deutungshoheit über den Text zuschreibt¹⁷². Er begreift ihn als „Epos“, was er als „the social and cultural constitution of a people“ (ebd.) bezeichnet. Damit verrät er bereits den Schwerpunkt seines Interesses an dem Text, das trotz dessen Zuordnung zu einer literarischen Gattung doch kein in erster Linie literaturwissenschaftliches ist, sondern vor allem ein ethnologisches. Dies bestätigt sich auch noch in der dritten Ausgabe des Textes in der der Narration vorangestellten über 60 Seiten umfassenden Studie, die ausführlich das „Social Setting“ beschreibt und „cultural traditional transmission“ als eine der wichtigen Charaktereigenschaften des „Mande Epic“ begreift (ebd.: 51ff). Diese Perspektive wird auch in der Transkription/Übersetzung durchgehalten, die mit zahlreichen Fußnoten zur Erklärung kultureller Eigenheiten, die im Text aufgerufen werden, versehen ist. Nichtsdestotrotz umfaßt die Studie auch Abschnitte zur Poetik und Narration, zu Struktur und Inhalt des Textes, was die Publikation in ein wissenschaftsgeschichtliches Setting rückt, das orale Performances auch als literarische Produktionen begreift, denen nach linguistischem, geschichtswissenschaftlichem und ethnologischem Interesse auch ein literaturwissenschaftliches entgegengebracht wird¹⁷³.

Es finden sich in diesem Paratext auch Aussagen zur Differenz von *horon* und *jeli*, vor allem in dem Kapitel der Studie „The Bard (Griot)“. Der *jeli* ist hier Synonym von *Barde*, also dem

¹⁷²

Dies ist ganz anders bei Publikationen wie *Genkurunin* (s. Kapitel IX), die erstens vollständig in Bambara gehalten sind und zweitens außer dem Narrationstext selbst höchstens ein kurzes einseitiges Vorwort enthalten, so daß der Text wie die Erzählung eines einzelnen Autors erscheint.

¹⁷³

Zur Wissenschaftsgeschichte mündlicher Literatur und ihre Epen betreffend vgl. z.B. Finnegan 1970: 26-47, Joubert 2004: 49ff.

historischen keltischen/britischen Sänger-Dichter, wodurch er in erster Linie zum Rezitator und Poeten panegyrischer Genres wird, womit wiederum die Rezitation des Epos, die der Publikation zugrunde liegt, zu einer der Kernaufgaben des jeli wird, wodurch diese valorisiert und legitimiert wird. Der jeli wird hier dementsprechend auch als „professional raconteur“ bezeichnet, der eine wichtige Rolle innerhalb der Gesellschaft spielt (ebd.: 22f) und eine positive Bewertung erhält. Zwar nennt Johnson auch weitere Rollen des jeli (chronicler, analyzer and interpreter of the history of the nation, economic group, and patron family; entertainment; preserver of social customs and values; mediator), aber trotzdem liegt für ihn das herausstechende Merkmal in dessen Funktion als „Barde“: „In Mali, I observed three main occupations of bards: narrators, singers, and musicians” (25) und: „Heroic literature represents the group of genres for which the bard is perhaps best known” (27), und im letzten Absatz: „epic is considered the highest art form of the bards” (29). Nicht zufällig gehört die Publikation eben gerade zu dieser Gattung.

Der Preisgesang dagegen wird nur ganz am Rande thematisiert. Er ist hier zwar kein „leeres Getn“, aber fällt stattdessen durch seine fast Abwesenheit auf, was mit der quasi Abwesenheit der jeliwusow und damit der weiblichen Seite der jeliya korrespondiert. Noch weniger thematisiert wird eine Funktion des jeli als Botschafter, Gesandter, Sprecher, Ver- und Übermittler, wie sie noch bei den arabischen Reisberichten als entscheidende Rollenzuschreibung auftritt. Hierin liegen auch Unterschiede zwischen der Darstellung des jeli im Paratext und derjenigen in der Narration.

Wie sich der Diskurs zum jeli seit den Reiseberichten des 19. Jahrhunderts verändert hat, aber noch immer von ihm beeinflusst ist, macht Johnsons Erklärung des Status' des jeli deutlich: Er verwendet den Begriff „Kaste“ als „group of clan families: right to certain occupational pursuits“ und mit „defined social roles“. Er hält es für nötig, darauf hinzuweisen: „the Mande endogamous castes are not “despised“: Es handle sich um „socioeconomic family monopolies, and not hierarchical pecking orders“ (ebd.: 22). Bezahlung der jeliw begreift er entsprechend der durchweg positiven Beschreibung, die er von den jeliw liefert, nicht als „Bettelei“, sondern als eine „function of lessening the power that his or her word convey“ (nama: „occult power“). Der Abschnitt liest sich wie eine Entgegnung auf Mage. Der Autor scheint davon auszugehen, daß noch immer die jeliw als 'verachtet' angesehen würden, was er für falsch hält. Die Begriffe 'Kaste' und 'Griot' sind geblieben, sind aber einem Bedeutungswandel unterzogen worden.

Jansen / Diabaté. Geschichte und Gesellschaft

Die Gestaltung des Titelblattes macht den Herausgeber klein, in großer Schrift ist zu lesen: *L'Épopée de Sunjata, d'après Lansine Diabaté de Keyla*, hier wird also der Performer an prominenter Stelle im Titel genannt, darunter, viel kleiner, wird der Herausgeber als ein Herausgeber-Team genannt: *Texte recueilli, traduit et annoté par Jan Jansen, Esger Duintjer et Boubacar Tamboura*. Dementsprechend folgt eine geradezu minimalistische Einleitung von vier Seiten, von denen die letzte überdies aus Anmerkungen zur Transkription besteht.

Später als Cissé und Johnson braucht der Text nicht mehr auf die Bedeutung des Genres Epos in Afrika hinzuweisen. Im Zentrum steht Sunjata, der Text beginnt „Depuis le XIV-ième siècle, des voyageurs nous parlent du roi Sunjata, premier roi d'un empire dit 'Malli'“ (Jansen/Diabaté 1995: 9), dies erweckt den Eindruck es handele sich um ein historiographisches Werk, das verrät den Autor, der Historiker ist und die folgenden Zeilen sein soziologisches und historisches Interesse, indem er schreibt, welche gesellschaftliche Bedeutung das Epos habe. Nur noch kurz ein Hinweis auf den islamischen Einfluß, dann endet dieser Abschnitt, der den Titel „L'épopée de Sunjata“ trägt, und der Erzähler des Epos, Lansine Diabaté, „Maître de la Parole' des griots de Kela“, wird vorgestellt. Was der Titel vorgibt, erfüllt sich im Text: der Herausgeber tritt völlig zurück, um dem Performer Platz zu machen, und zwar in sehr spezifischer Weise, das heißt, auf Details zu seinem Status innerhalb der Gruppe der jeliw, zum Ort und der familiären Verknüpfungen eingehend.

Es folgen nur noch ein paar Angaben zu den Aufnahmebedingungen und zur Performance (zwei *ngoni*-Spieler, darunter einer, der auch als *naamu*-Sager fungiert), sowie wie erwähnt einige Anmerkungen zur Transkription. Hier muß nicht mehr vorgestellt werden, was ein Epos und noch weniger wer ein jeli ist, es wird vielmehr auf den spezifischen Rahmen, der die Besonderheit gerade dieser Transkription des Epos ausmacht, eingegangen.

Analyse der Differenz im *maana*

Leitdifferenz?

Während die für die Texte ausschlaggebende Differenz in den Reiseberichten diejenige zwischen dem Ich-Erzähler und den übrigen Figuren ist, wird im Epos der Text durch den Antagonismus zwischen dem Helden und seinen Gegenspielern bestimmt. Die mit einer starken Handlungsmacht ausgestatteten Figuren teilen sich auf in solche für und solche wider den Helden. Die Differenz von *horon* und *jeli* ist aber dennoch von zentraler Bedeutung für den Text, zum einen zeigt sie sich in der Erzählstimme, zum anderen in den dargestellten Figuren, die auf der Seite der Helden stehen. Die Differenz ist ausschlaggebend für den Lauf

der Handlung und sie tritt intradiegetisch als zwischen den Helden des Epos, die aus der Krieger- bzw. Herrscherelite stammen und deren jeliw, für die sie die Rolle des *jatigi* einnehmen, auf.

Herstellung der Differenz

Hier wird erstens geklärt, an welcher Stelle und wie die Differenz in den Narrationstexten zum ersten Mal aufgerufen wird. Zweitens wird untersucht, was die Texte grundsätzlich zum Ursprung der Differenz sagen, da das Epos in verschiedener Hinsicht als Gründungstext fungiert, so daß sich auch zur Erklärung und Deutung verschiedener gesellschaftlicher Strukturen, Wert- und Normvorstellungen, zu denen auch *horonya* und *jeliya* gehören, auf ihn berufen wird.

Der erste Auftritt im Text

Cissés Text beginnt mit „Aywa, n'dyatigikè! Naamu! Aan bi na Masalenw burudyu ti.“ („Eh bien mon cher hôte! – Oui! – Nous allons retracer la généalogie et l'histoire des Masalens“) (Cissé 1988: 40f). Cissé, der als Angesprochener in den Text selbst eintritt, wird vom Erzähler *jatigi* genannt. Als Differenz zwischen Erzähler und Rezipient wird zu Beginn diejenige zwischen *jeli* und *jatigi* aufgestellt. Außerdem wird deutlich: Es geht dem Erzähler um die Geschichte, *buruju* (Ursprung, Genealogie) und als dessen herausragender Kenner inszeniert er sich, indem er herausfordernd anmerkt: Sollte jemals ein „nwaara“ (*ɲaara*), Cissé übersetzt mit „initié de talent“, etwas an seinen Worten aussetzen haben, so solle Cissé, ihm einen Brief schreiben und „nous allons nous asseoir, mon détracteur et moi-même pour dire l'histoire des Massalens, les yeux dans les yeux et dans la clarté“ (ebd.: 41). Die *ɲaaraya* ist für Kamissoko mit der genauen Kenntnis der Geschichte assoziiert. Durch die Wiederholung dieser Aufforderung kurze Erzählzeit später betont Kamissoko seine herausragende Stellung als Autorität für die Geschichte von Manden; diesmal sagt er, wenn ein „dyeli“ („griot“) etwas aussetzen habe, dann, hier noch deutlicher auf seine Kompetenz herausstellend, der von seinen Kenntnissen überzeugt ist, „j'irai lui narrer le sens véritable de l'histoire du Manden, car je sais la signification profonde de ce que je dis“ (ebd.: 45).

Bald danach kommt der *jeli*, nachdem er als erstes mit der Kenntnis der Geschichte in Verbindung gebracht wurde, als Panegyriker ins Spiel: „Dyelili b'a fò Masalenw ma madyamulikan na sòn, ko:“ („Les griots disent souvent aux Masalens en guise de panégyrique:“ (ebd.: 42f), worauf das Zitat des Lobpreises folgt.

Der Text von Sisòkò / Johnson beginnt mit einem Abschnitt, der in der englischen

Übersetzung mit “Prologue in Paradise” überschrieben ist. Die ersten fünf Verse lauten wie folgt:

Nare Magan Kònatè!	Nare Magan Kònatè!	
Subaa-Minè Subaa!	Sorcerer-Seizing-Sorcerer!	
Sin-kula le sòrò man di dè.	A man of power is hard to find.	
Ani ngara naani [?] ¹⁷⁴	And four meistersingers. [?]	(Indeed)
(Naamu)	Kala Julia Sangoyi!	
Kala Julia Sangoyi!	Sorcerer-Seizing-Sorcerer!	(Mmm)
Subaa-Minè-Subaa!		
(Mmm)		

Der erste Vers nennt den Namen des Protagonisten¹⁷⁵ und macht so deutlich, worum es geht: Um Sunjata, um die Taten eines einzelnen Helden, der besonders und mit übermenschlichen Kräften ausgestattet ist (zweite und dritte Zeile). Der Preisname und das Herausstellen seiner Besonderheit in der Aussage “A man of power is hard to find” ziehen sich später leitmotivisch durch den Text, indem sie immer wieder eingeworfen werden¹⁷⁶. Nach dieser kurzen Einleitung kann der Erzähler weit ausholen, ohne daß der so eingestimmte Rezipient die Orientierung verliert: Mit „A Hadama le ma” („It is of Adam that I sing”) (Johnson 2003: 98f) beginnt eine Passage, die, der Kernerzählung vorangestellt, bis zur frühen Menschheit zurückgreift und das Epos in einen islamischen Kontext einbettet.

Es geht, das macht der Erzähler gleich deutlich, hier nicht nur um den Helden: Zu Beginn, noch in den ersten Zeilen, also an prominenter Stelle direkt nach dem Helden, werden die vier „ngara” genannt, also vier jeliw. Die vier ngara sind im Sunjata-Epos die vier Familien, denen bei der Versammlung von *kurukanfuga* die Aufgabe der jeliya zugeteilt wird. Nicht nur das, es wird ein prominenter jeli des Epos' hier bereits namentlich angerufen: Kala Julia Sangoyi. Kala Julia Sangoyi ist ein Urahn der Diabaté-Linie, der Erzähler bezeichnet ihn als einen Sohn des Jägerbruders Dan Mansa Wulanba. Der Ursprung der Linie Sangoyis, nämlich die Geschichte der beiden Brüder, die den Büffel jagen, wird dementsprechend raumgreifend erzählt (Vers 466-946 von der Stelle, an der die Taraweres das erste Mal auftauchen, weil sie vom Büffel gehört haben, bis zu der Stelle, an der sie die zukünftige Mutter Sunjatas auswählen), siehe unten.

¹⁷⁴

Fragezeichen im Text. Johnson nennt diese Stelle in den Anmerkungen „Slightly obscure, this line may be an invocation to the bards inherited social status as a casted mastersinger“ (Johnson 2003: 261).

¹⁷⁵

Nare Magan Konatè ist ein anderer Name für Sunjata.

¹⁷⁶

z.B. Vers 1242f. Dort wieder in Verbindung mit der Nennung der jeliw:

Biribiriba! Nare Magan Konatè!	Biribiriba, Nare Magan Konatè!
Jelilu ye ile le ma, N'fa,	The bards sing of you, my father,
Subaa-Minè-Subaa!	The Sorcerer-Seizing-Sorcerer!
Sin-kula le sòrò man di!	A man of power is hard to find.

Oder auch Verse 1274ff.

Der Preisname, der hier zu Anfang für den Helden genannt wird, wird nach der Nennung des jeli sogar wortwörtlich wiederholt: nämlich „Sorcerer-Seizing-Sorcerer!“ Die Struktur dieser ersten Verse ist wirkungsvoll aufgebaut: Der Parallelismus Name + Preisname („Nare Magan Kònatè! / Sorcerer-Seizing-Sorcerer!“ und „Kala Jula Sangoyi! / Sorcerer-Seizing-Sorcerer!“) umrahmt die qualifizierenden Attribute der genannten Figuren: „A man of power“ und „four meistersingers“, das zustimmende „Naamu“ des Assistenten des Performers beschließt bekräftigend die Qualifizierung der genannten Figuren.

Ganz am Anfang schon ist der Held so geschickt verbunden mit dem jeli, der genauso viel Platz einnimmt, und in den Lobpreis des Helden mischt sich der des jeli und damit indirekt auch der des Erzählers selbst.

Die Differenz wird hier gleich zu Beginn des Textes als Aufgabenverteilung zwischen gleichwertigen Partnern hergestellt, wobei auch der jeli als *horon* zu interpretieren ist. Sunjata werden die jeliw gegenübergestellt. Ihre Funktion ist eindeutig benannt: „A man of power“ und „four meistersingers“. Der Verkörperung der Macht wird der Preisgesang zur Seite gestellt. Sie erhalten aber quasi denselben Preisnamen und werden somit beide gleichsam als *horon* geehrt. So wird der jeli dem Helden gleichgestellt. Dies ermöglicht dem Erzähler, seine eigene, differente Rolle und Funktion zu legitimieren, gleichzeitig aber sofort seinen hohen Status sicherzustellen. Selbstverständlich wird der Held der Geschichte zu Beginn angemessen gewürdigt, direkt nach ihm werden jedoch die jeliw in die Handlung eingeschleust und ihre besondere Bedeutung für die Geschichte wird herausgestellt.

Der Erzähler nutzt seine Macht über die Äußerungen hier geschickt aus. Sein Anliegen ist das Preisen des Helden, aber zugleich ist er sorgsam darauf bedacht, Stimme des jeli zu sein und für ihn zu sprechen, ihn zu preisen. Dies führt dazu, daß die Differenz an geeigneter Stelle lautstark postuliert wird, wenn es darum geht, die kreative Rolle für die Erzählung zu spielen (s. unten), dann aber wiederum verwischt wird und so einer Festschreibung und damit Unterordnung und Abwertung entgeht. Dies hängt auch zusammen mit dem Gebrauch des Konzeptes '*horon*', wie weiter unten gezeigt wird.

Der Ursprung: der erste Auftritt in der Welt

Woher, wie kommt es zur Differenzbildung, wie, warum, mit welchen Konsequenzen entstehen jeli und *horon* als *jatigi* bzw. Held und König? Wie wird mithilfe des jeweiligen Ursprungs die Beziehung interpretiert und bewertet?

Das Sunjata-Epos bildet weniger den Ursprung der jeliya überhaupt, als vielmehr ihre Verknüpfung mit bestimmten Patronymen und damit den Ursprung der Linien von Diabaté

und Kuyaté. Darüberhinaus wird die Ordnung der Gesellschaft im neu entstandenen Reich Mali durch den Herrscher Sunjata hergestellt. Aufgrund seines kanonischen Status hat der Text bis heute eine machtvolle Wirkung auf Differenzordnungen.

Jansen / Diabaté

Die Episode der beiden Jägerbrüder, die den Büffel von Do töten, und die den Ursprung des Namens Diabaté und der Patronyme im allgemeinen erklärt, wird in allen drei Versionen aufgegriffen. Sie ist entscheidend für den weiteren Gang der Handlung, da sie die Ehe der zukünftigen Eltern des Helden ermöglicht. Der Büffel, eine sich verwandelnde auf Rache für erlittenes Unrecht sinnenden Tante eines Königs, ist zu einer Gefahr für die Region geworden und wird von zwei jungen Jägern, den Brüdern Tarawele, von denen am Ende einer einen Namenswechsel durchführt und damit zum Urahn der Diabaté wird, getötet. Als Lohn wird ihnen in Erfüllung einer Prophezeiung das Mädchen Sogolon versprochen, die zukünftige Mutter Sunjatas, die sie zu Magan, dem zukünftigen Vater, bringen.

Es fällt auf, daß Kamissoko/Cissé und Sisòkò/Johnson die Episode ausführlicher erzählen und die Rollen anders beschreiben als Diabaté/Jansen. Letzterer legt im Text den Schwerpunkt stattdessen auf eine andere, die oben bereits erwähnte Ahnenfigur der jeliw Diabaté, nämlich Kala Julia Sanghoy. Ein kurzer Blick auf die Episode macht deutlich warum: Die Büffel-Episode macht aus dem Urahn der Diabaté den passiven Preisredner, dessen Bruder die Bestie erlegt, während Kala Julia im Text von Diabaté/Jansen der kühne Befreier der Schwester Sunjatas ist¹⁷⁷. Hier wird schon deutlich, wie die Performer/Erzähler-jeliw geschickt mit der Differenz hantieren, sie entsprechend ihrer eigenen Interessen mal hervorholen und mal ignorieren. Der Performer/Erzähler Diabaté spricht in seiner Version über seine eigenen Ursprünge, die er zu seinem Vorteil narrativ zu gestalten versteht.

Cissé / Kamissoko

Der jüngere Bruder ist hier der Held, der mutig den Büffel erlegt, dem er sich „calmement“ nähert, während der Ältere erschreckt auf einen Baum klettert, von dessen sicherem Wipfel aus er einen Lobpreis auf seinen Bruder anstimmt, der hier in direkter Rede wiedergegeben wird, und sich damit zum jeli macht. Seine Nachkommen erhalten den Familiennamen Diabaté. Der jüngere Bruder antwortet auf den Lobpreis nämlich:

hee, a ko, n'kòrò, èhè, a k'e tun ma na kè dyeli ri, ee Heh, sagt er, mein älterer Bruder, wirklich, wenn du
dyèbaga tun tè na sòrò. » Denw minunw bòra o rò, a zum jeli würdest, man fände keinen der dir etwas

¹⁷⁷

Und Jäger: Als Vorfahre der Diabaté wird Kalajan Sangoy genannt, Jagdgefährte von Sunjata (*kalajan* bedeutet langer Bogen) (Cissé / Diabaté 1998: 71).

Die Passage zeigt: das Konzept von jeliw in der Funktion als Panegyriker und als Empfänger von Gaben gibt es schon innerhalb der Geschichte. Ein talentierter Preissänger veranlaßt seinen Adressaten zu großzügigen Gaben, ein talentierter Preisredner kann jeden dazu bringen, ihm zu folgen. Das Geben ist hier das Gegenteil von 'etwas verweigern' – 'dyèbaga' ist der 'Verweigerer'¹⁷⁸ – und wird umfassender verstanden als nur auf materielle Geschenke bezogen. Die französische Übersetzung des Herausgebers interpretiert die Stelle als „refuser ses faveurs“, und eröffnet damit genau wie der Originaltext einen großen Spielraum an möglichen Deutungen dessen, worauf sich das nicht-Verweigern bezieht. Es wird damit angedeutet, daß die Gunst dem jeli gegenüber mehr ist als ein simples materielles Geschenke-Machen. 'Verweigern' lassen sich Bitten aller Art, daher erstreckt sich die Großzügigkeit auch auf eine generelle Nach-giebigkeit dem jeli gegenüber, zum Beispiel auch im Hinblick auf das Ausführen oder Unterlassen bestimmter Handlungen. Das Empfangen rein materiell zu verstehen, ist eine reduzierte Sichtweise auf die Funktionsweise der Differenz. Die Persuasionskraft der jeli macht aus ihnen Empfänger, was im engen Zusammenhang steht mit ihrer Rolle als Mediator innerhalb der Gesellschaft. Ihre oratorischen Fähigkeiten sind so ausgeprägt, daß sie andere dazu bringen können, ihren Bitten Folge zu leisten und sich zum Beispiel mit einem Gegner zu versöhnen. Die Persuasion, die dabei oftmals das Mittel der Panegyrik verwendet, erhält eine konkrete Funktion für den Verlauf der Narration.

Außerdem sagt die Textstelle etwas über die Zuweisung des Status als jeli aus und damit über die Herstellung der Differenz: Sie wird sowohl performativ hergestellt als auch vererbt. Der jeli ist zu Beginn *horon*. Es handelt sich um zwei Brüder. „On ne nait pas jeli, on le devient à cause de sa position et fonction sociale“, interpretiert der Literaturprofessor Nci Mariko die Passage (Interview Bamako, 06.05.2013). Der erste jeli einer Linie macht sich selbst aktiv durch sein Handeln dazu (Dan Massa Woulamba ergreift das Wort für seinen mutigen Bruder), dadurch weist er aber bereits seinen Nachkommen ihre Rolle zu, er vererbt seine Funktion als jeli an seine Kinder. Ähnlich erwirbt sich sein jüngerer Bruder durch seine Aktion den Status als tapferer, des Lobpreises würdiger *horon*, der sich dadurch Privilegien sichert (in diesem Fall bekommt er als Belohnung ein Mädchen seiner Wahl zur Frau), der aber eben auch auf den Lobpreis angewiesen ist, um diesen Namen (*tɔgɔ*) öffentlich tragen zu

¹⁷⁸

Der Begriff ist ein Kompositum aus 'je': 'refuser' und dem Suffix '-baga': 'agent' (Dumestre 2011: 68).

können. Die Interdependenz, die durch die Herstellung der Beziehung entsteht, wird hier narrativ umgesetzt; die Erzählung fungiert somit als diskursive Herstellung der Differenzbeziehung.

Der Erzähler legt Wert darauf, mit dieser Passage den Ursprung der jeliw Diabaté zu erklären, denn sein Adressat, Y. T. Cissé, ist vor allem daran interessiert, die historischen Zusammenhänge und Entwicklungen, das „Wissen“ des Manden zu sammeln und zu verstehen. Dies zeigen auch die zahlreichen eingeschobenen Erklärungen zu einzelnen Phänomenen und geschichtlichen Entwicklungen. Kamissoko gehört einer anderen Linie als die Diabaté an, weshalb es für ihn kein Problem darstellt, sie in der gezeigten Weise darzustellen, als jeli hütet er sich allerdings davor, das Verhalten des Urahnen der Diabaté in seinem Text zu kritisieren oder dies gar als verachtenswert darzustellen.

Sisòkò/Johnson

Hier wird die Episode noch ausführlicher erzählt und sogar eine Szene eingefügt, die den zukünftigen jeli-Diabaté-Ahn bereits als klugen Ratgeber fungieren läßt: Ein Djinn wird von dem Jüngeren der Brüder gefangen, der vorschlägt, ihn zu töten. Der Ältere verhindert dies jedoch mit dem Hinweis: „Leave him be, and he will read the signs for us“ (Johnson 2003: 127).

Weiterhin wird die Aufgabenverteilung zwischen den Brüdern hier von der Büffel-Frau vorgenommen, die auch selbst Anweisungen gibt, wie sie zu töten sei:

“Tun dò ye tuba kò fè,
“Dan Mansa Wulandin k'i biri tun kò fè.

“Dan Mansa Wulanba,
“A ka yèlèn yiri la.
[...]
“Ilu mana gènda-kala la kala dò,
“Ilu man'o kè, ka Du sigi bun,
“N' ye duna tu.

“Behind the great forest will rise an anthill,
“Behind which should hide Dan Mansa Wulandin
[der jüngere].
“Dan Mansa Wulanba [der Ältere]
“Should climb into a tree.
[...]
„Should you arm your bow with the spindle,
“And should you fire on the Buffalo of Du,
“I will leave this world behind (Johnson 2003: 131f).

Das „you“ in „should you fire“ ist im Maninka-Text im Plural, es werden hier beide Brüder angesprochen, ohne zu präzisieren, wer genau den tödlichen Schuß abzugeben hat. Das differente Verhalten ist gefordert von der alten starken Frau, das Verhalten der Brüder ist demnach das gehorsame Folgeleisten einer Frau, die ihre Mutter sein könnte, gegenüber und dadurch nicht nur legitimiert, sondern nach dem geltenden Verhaltenskodex begründet. Wo aber einerseits zunächst präzise Anweisungen vorgenommen werden, wer was zu tun hat, wird das genaue Vorgehen jedoch offen gelassen, wodurch ein Spielraum für die weitere individuelle Gestaltung nach eigenen Entscheidungen, persönlichen Neigungen und

Kapazitäten gelassen wird. Diese Episode zeigt die zukünftigen jeliw und *hōronw* mal als Einheit, es wird von ihnen meist gesprochen wie von *einer* Person, ohne daß differenziert wird, wer was sagt oder macht, es heißt meistens, „sie“ taten das und das. So klettern sie z.B. auch beide auf einen Baum, dessen Ast aber unter ihrem Gewicht zerbricht. Dann aber wird an bestimmten entscheidenden Stellen eine Differenz konstruiert, die sich aus unterschiedlichem Verhalten aufgrund unterschiedlichen Charakters ergibt. So auch im Ausgang der Szene: Sie handeln zunächst, wie die alte Frau es befohlen hat, doch dann:

Dan Mansa Wulandin siland'a dusu rò dònì:
 “Gènda-kala tè nin dun.”

Dan Mansa Wulandin became deeply frightened¹⁷⁹:
 „No spindle stick will ever pierce her
 hide!“ (Johnson 2003: 135-137).

Und er schießt mit seinem Gewehr auf den Büffel. Dies hat wie erwartet nur den Effekt, daß sie weiter verfolgt werden. Letztendlich jedoch erfüllen sich ihre Vorgaben. Die Worte der Büffelfrau nehmen im Nachhinein die Form einer Prophezeiung an. Der Jüngere erschießt den Büffel mit dem dünnen Stöckchen, nachdem er sagt: „Let's do something now!“, also die Initiative ergreift. Während der Ältere aus Angst handelt, hält sich der Jüngere kühn an die Vorgaben und erlegt den Büffel (Johnson 2003: 135f). Er schneidet dem Büffel sogar noch Schwanz, Hörner, Ohren und Hufe ab, bevor sein älterer Bruder aus dem Versteck kommt und fragt „Little brother, what has happened?“ (Johnson 2003: 139). Nachdem er vom Tod des Büffels erfahren hat, stimmt er ein Preislied auf seinen Bruder an, das auch hier in wörtlicher Rede wiedergegeben wird. Die Aussage entspricht fast wörtlich derjenigen bei Kamissoko / Cissé, was darauf hinweist, daß es sich um ein tradiertes, immer wieder aufgegriffenes diskursives Element handelt. Auch hier wird also die Möglichkeit eines Sich-zum-jeli-Machens sowie eine generelle Freigebigkeit dem jeli gegenüber, mit dem die Zuschreibung des *deli* verbunden ist, postuliert, und damit die Möglichkeit zum performativen Eintritt in die Differenz.

“Aa, N'kòrò,
 “E mana kè jeli ye,
 “Jèbaga tè sor'i la!”
 Ole di Kala-jan Sangoyi wulu.

“Ah, my elder,” the reply,
 “Should you become a bard,
 “One who could refuse you won't be found!”
 And from him thus descended Sangoyi, the Long Bow
 (Johnson 2003: 139).

Es folgt hier außerdem noch die Genealogie von Kala-jan Sangoyi, mit der Anwesende im Publikum der Performance wie zum Beispiel Massa Makan Diabaté, der als dessen Nachfahre direkt angesprochen wird, geehrt werden (ebd.: 140f). Das Erbitten von Gaben des jeli wird

¹⁷⁹

Die englische Übersetzung scheint mir mit „deeply“ hier etwas zu übertreiben, im Originaltext heißt es „dònì“, also „ein wenig“.

damit nicht negativ gedeutet, sondern ist im Gegenteil Teil der Panegyrik der Linie der Diabaté.

In der Transkription des Sunjata-Epos' von Jansen/Diabaté wird ebenfalls die Büffel-Episode erzählt, allerdings nur knapp. Es 'fehlt' hier der Abschnitt über denjenigen der beiden Jäger, der seinen Bruder lobpreist, nachdem dieser den Büffel getötet hat. Der Erzähler teilt nur mit, nachdem *sie* den Büffel getötet haben, schneiden *sie* Teile von ihm ab, begraben den Rest und gehen zum König (Jansen 1995: 73-75). Jansen schreibt in einer Fußnote dementsprechend, Diabaté behandle die beiden Brüder – und um zwei Brüder handelt es sich ganz offensichtlich auch in diesem Text – oft wie eine einzige Figur (Jansen 1995: Note Nr. 188), er folgt also einem ähnlichen Erzählschema wie Sisòkò, spitzt dieses aber noch zu und umgeht als Kreateur des Textes die Status-Frage des jeli durch Verschweigen. Er stellt überhaupt keine Differenz zwischen den Brüdern her und umgeht damit die Problematik des ängstlichen, sich zum Bittsteller machenden Älteren, als dessen Nachkomme er sich als Diabaté ansieht. Dem Erzähler liegt daran, ein bestimmtes Bild vom jeli zu vermitteln, das durch eine ebensolche Tapferkeit wie die des *horon* bestimmt wird, dem aber durch die Episode widersprochen würde. Zur Legitimation seines Status als jeli wird der Schwerpunkt auf Kala Julia Sangoyi gelegt, den auch bei Sisòkò als Nachkomme des Diabaté-Urahns aufgerufenen Vorfahren von Lansine Diabaté. Der Erzähler bei Jansen ist bemüht, ein Bild von den jeliw zu zeichnen, was sie im Hinblick auf Mut und Tapferkeit nicht von den *horonw* unterscheidet.

Im Text wird dieser Figur größere Bedeutung zugeschrieben. So beweist selbst mit Waffen der jeli in diesem Text seine Stärke: Kala Julia Sangoy befreit unter Einsatz seiner Lanze Tasuma Gwandilafé, die Schwester Sunjatas, aus der Gewalt Soumaoros (Jansen 1995: 150-155), eine Passage, die im Text mehr Raum einnimmt als die entscheidende Schlacht von Kirina, in der Sunjata Soumaoro besiegt.

Zum Büffeltöter wird man nicht allein

Die Episode führt ein Strukturelement des literarischen Diskurses ein, das in der Koppelung von Held und Panegyriker liegt. Für die Gestaltung der Geschichte sind *zwei* Figuren nötig, von denen die Heldenfigur nur die eine darstellt. Die jeli-Figur tritt als während der Großtat anwesender Zeuge auf, der nach vollbrachter Tat den Helden rühmt – und ihn dadurch erst zum Helden macht. Das Heldentum manifestiert sich so erst diskursiv, durch den die Reputation kreierenden Lobpreis des jeli.

Held und jeli als Brüder

Darüberhinaus zeigt die Episode nicht das Zusammenspiel *irgendeines* Paares, sondern es handelt sich um *Brüder*, die beide *horonw* sind, aber über unterschiedliche Kompetenzen verfügen, das heißt als Figuren identischen Ursprungs. Die Geschichte der beiden Jägerbrüder kreiert den Ursprung der familiären Linien von Traoré und Diabaté, die damit zu Verwandten werden, was sich auf der gesellschaftlichen Ebene in ihrer Scherzverwandschaft widerspiegelt und z.B. darin, daß für beide das *Tiramagan fasa* als Lobpreis gesungen wird (Jansen 2001: 24). Die Differenz entsteht mit der unterschiedlichen Funktion: „On ne nait pas jeli, on le devient à cause de sa position et fonction sociale“ (Nci Mariko 06.05.2013). Wie auch weiter unten gezeigt wird, steht der Weg zur jeliya den *horonw* offen¹⁸⁰, ein Zurück jedoch gestaltet sich problematisch, wodurch der jeli-Status zu einem Ererbten werden kann.

Der Ältere – der Jüngere: Dekonstruktion von Dominanz

Dem Detail der Alterszuordnung der Brüder kann ebenfalls eine ausschlaggebende Bedeutung zugemessen werden, mit dem die Übermacht der gerontokratischen Ordnung in Frage gestellt wird. Mit der Zuordnung des jüngeren Bruders zum Helden wird diesem eine besondere Rolle zugeteilt, die die Suprematie des Älteren relativiert. Camara spricht daher von einer „déconstruction de *horonya* et de dominance“¹⁸¹. Gemeinhin ist im Manden-Kontext der Ältere derjenige, der befiehlt, der die Herrschaft innehat, und zwar als *horon*. Hier nun wird sowohl die jeli-Figur zum Älteren, also zu demjenigen, der *eigentlich* befiehlt, als auch der Jüngere zum Aktiven, Kämpferischen, Starken, zum Ausführer der Aktion. Dieses kleine Detail kann man als aussagekräftig für die Beziehung von *horon* und jeli hinsichtlich des Hierarchie- und Machtverhältnisses verstehen.

Dem Jüngeren wird oftmals auch in anderen Kontexten die Rolle desjenigen der handelt zugeschrieben. Der Jüngere zieht in die Welt, in Abenteuer, die Jagd, den Krieg. Der Ältere hingegen bleibt zu Hause und wacht über die Familie.

So bleibt zum Beispiel auch in der Geschichte von Samory dieser 'zu Hause', während es sein jüngerer Bruder ist, der in den Kampf zieht (s. z.B. Jansen 2001 b: 143). So bedeutet die in Epen immer wieder gemachte Aussage über den König, der sich nach der Machtübernahme auf die Stierhaut setzt, wie das Sitzen auf einem Thron das Innehaben der Befehlsgewalt, der Macht, zum anderen ist sie auch wörtlich zu verstehen, in dem Sinne, daß er es nicht mehr

¹⁸⁰

Über die Übernahme der Rolle des jeliw durch *horonw* s. Ndiaye 1995: 17.

¹⁸¹

Pers. Äußerung in einem Forschungskolloquium an der Université de Bamako im Juni 2013.

selbst ist, der in den Kampf zieht, sondern bleibt und lenkt.

Das Motiv der zwei Brüder ist so prominent, daß es zum Gegenstand der Monographie *Epopée, histoire, société. Le cas de Soundjata* (2001) von Jan Jansen wird. Darin enthalten ist auch eine Ursprungsgeschichte einer familiären Linie von Koné als jeliw. Es gibt sowohl jeliw als auch *horonw* Koné. Die Unterscheidung kam so: Die jüngeren Brüder kommen eines Tages von einem Krieg mit reicher Beute zurück, darunter eine schöne Frau, die für den älteren Bruder bestimmt ist. Also auch hier ist das Motiv des Älteren zu finden, der über das Heim wacht, während die jüngeren Brüder in den Kampf ziehen. Als ein Kind geboren wird, enthüllt die Frau, aus dem Klan der Kouyaté zu stammen, also eine jeli zu sein und beginnt zum Beweis zu singen, womit sie die prominenteste Zuschreibung weiblicher jeliya präsentiert. Somit können die Nachkommen des älteren Bruders nicht mehr zu Herrschern werden und dieser Zweig der Koné wird zu jeliw (in: Jansen 2001 b: 142). Die Jüngeren sind die Krieger, die Älteren bleiben zu Hause und herrschen, werden aber (oder ihre Kinder werden) hier durch einen Umstand zu jeliw. Nach Jansen werde die Geschichte von den jeliw Koné selbst so erzählt. Sie bringt sie auf der einen Seite in eine Position, in der es für sie nicht möglich ist, an politische / militärische Macht zu kommen, auf der anderen Seite garantiert sie ihnen als den 'älteren' Brüdern, den Gründern des Ortes, Respekt und Einfluß.

Es ergibt sich das Paar: Älterer / König / jeli und Jüngerer / Jäger / Krieger. „Ces bipartitions se situent sur un axe de mobilité / immobilité, où une position n'est pas inférieure à l'autre même si elle est toujours exprimé en termes de relation hiérarchique“ (vgl. Jansen 2001 b: 144, 146).

Das Verhältnis von Differenz, Macht, Hierarchie und Inferiorität erweist sich damit in diesem Zusammenhang als komplex. Die Position des Untergeordneten geht mit dem Besitz besonderer Rechte einher. Auf der anderen Seite erscheint der Übergeordnete eingeschränkt, in dem Sinne, sich nicht alle Freiheiten nehmen zu können. Der *horon* ist demnach nicht 'frei' im Sinne einer unbedingten Handlungsfreiheit. 'Hōron' kann daher nur mit 'Freier' übersetzt werden, wenn es als Gegensatz zu 'jon', 'Sklave' verwendet wird, aber nicht als Gegensatz zu 'jeli'.

Auch innerhalb der Gruppe der jeliw gilt diese Unterscheidung zwischen Jüngerem / Handelndem und Älterem / Überwachendem: Bei der Rezitation des Sunjata-Epos ist es ein „jüngerer“ jeli, der spricht. Ein „älterer“ ist dabei und hört zu, bereit, Fehler zu korrigieren (vgl. Jansen 2001 b: 151). Die Verantwortung für die korrekte Rezitation liegt beim älteren, aber er führt sie nicht selbst auf. So ist es auch in der Beziehung zwischen *horon* und jeli: Der

horon „handelt“, die jeliw wachen über die Einhaltung der Regeln. Nur deshalb kann der horon handeln, deshalb kann er Fehler machen, wagemutig sein. Wenn er Fehler macht, sind die Werte selbst nicht in Gefahr, denn die jeliw wachen darüber, dürfen aber im Gegenzug nicht 'handeln', denn darin dürften sie keinen Fehler machen. Sie 'sitzen', weil sie die 'Älteren' sind und über die 'Jüngeren' (die Helden) wachen, die die Aktionen ausführen. Diese handeln, erhalten ihre Legitimierung jedoch von jemand anderem.

Kuyate

Auch die Geschichte der jeliw Kuyate (Kouyaté) ist in das Sunjata-Epos eingebunden. Im Manden gibt es einen jeli, Jakuma Doka, der zu der Königsfamilie gehört. Dieser findet sich im Zuge eines Auftrages bei Sumaworo Kanté wieder, dem Widersacher Sunjatas, auf dessen Balafon er spielt, und, überrascht durch Sumaworo, einen Lobpreis für ihn, der sich bis dahin nur immer selbst gelobt hatte, anstimmt, woraufhin Sumaworo ihn umbenennt in Bala Fasseke Kuyate und ihn bei sich behält. Diese entscheidende Episode, die oftmals als der Auslöser für den Krieg gegen Sumaworo angesehen wird, ist Gegenstand aller drei Versionen.

Cissé / Kamissoko

Der jeli wird zu Soumaworo geschickt, um einen Aufschub des Krieges auszuhandeln (Soumaworo will Manden erobern). Er entdeckt in dessen Abwesenheit Sumaworos persönliches Balafon und beginnt darauf das erste Preislied Mandens, „boloba“, zu spielen. Als in der Ferne Soumaworo den Klang des Balafons vernimmt, fragt er sich, ob es ein Mensch oder Geist sei, der darauf spiele („Dyinè waa mògò?“ / „Est-ce une personne ou une génie“ (Cissé 1988: 164f)), so virtuos spielt Bala darauf: „Aa, a ko dyaa ee ye se bala la koyi!“ / „Ah! ainsi donc, tu es un virtuose du balafon!“, sagt er zu ihm, nachdem er in Form einer Windhose nach hause zurückgeeilt ist. Er durchtrennt ihm die Achillessehnen und zwingt ihn so, bei ihm zu bleiben um fortan für ihn zu spielen, denn er erkennt, daß man sich nicht selbst zu preisen hat sondern von jemand anderem gepriesen werden soll. Die Begebenheit wird als knappe Analepse von Sunjatas Verbündeten auf dessen Nachfrage nach seiner Rückkehr aus dem Exil erzählt.

Auch hier steht im Mittelpunkt die Panegyrik. Zunächst aber erscheint der jeli in seiner Funktion als Diplomat: Er soll Krieg und Frieden verhandeln. Der Gesandte erweist sich jedoch überdies als virtuoser Musiker mit übernatürlichen Kräften. Er ist darin dem König Soumaworo gleich. Dieser aber stellt daraufhin die Differenz durch eine neue Aufgabenverteilung her: Er macht den jeli zu seinem Panegyriker und sich selbst gewaltsam

zu dem von nun an gültigen Adressaten des Lobpreises. Durch das 'Verbot' des Eigenlobes legitimiert diese Passage die Rolle des jeli als Panegyriker.

Johnson / Sisòkò

Auch hier wird Jankuma Dòka zu Susu Kulu Sumamuru¹⁸² geschickt, hier mit Ta-Suma Gani-Latè, die hier die älteste Tochter von Dankaran Tumani ist, dem Halbbruder Sunjatas. Die Episode erhält weitaus mehr Erzählzeit und Detailreichtum:

O tuma, balan tè jeli bulu.	At that time, the bards did not have balaphones,
Balan tè numu bulu.	Nor had the smiths a balaphone,
Balan tè funè bulu.	Nor had the funès a balaphone,
A dun tè garangè bulu.	Nor did the cordwainers have one,
Fo Susu Kulu Sumamuru.	None but Susu Mountain Sumamuru (Johnson 2003: 192f).

Es folgt eine kurze Genealogie Sumamurus. Als Jankuma Doka ankommt, ist Sumamuru abwesend, hat aber die Schlägel des Balafons zur Sicherheit einem Falken anvertraut, der sie auf der Spitze eines Baumes tief im Wald verwahrt, sie aber ohne weiteres Jankuma Doka aushändigt. Es folgt ein Preislied auf Sumamuru, der, zurückgekehrt, Doka erstaunt fragt: „Ala ba mògò?“ („God or man?“) (Johnson 2003: 194f). Jankumas okkulte Kräfte sind so groß, daß er in Sumamurus innerstes Gebiet eindringen und unbeschadet seine magischen Gegenstände berühren kann, so daß dieser glaubt, es mit einem übernatürlichen Wesen zu tun zu haben. Nach einer kurzen Vorstellung, bei der Sumamuru zunächst klären muß, ob es sich bei Jankuma überhaupt um einen Menschen handelt, fordert Sumamuru Doka auf, etwas für ihn zu spielen, woraufhin Doka ein Preislied auf ihn anstimmt. Erst dann wird er nach seinem Namen gefragt und Sumamuru stellt ihm eine Frage, die sich in der Folge als eine rhetorische herausstellt:

„I tè sigi N'fè ba?“	„Will you not remain with me?“
„N' tè! N' tè mansa fula badu.	„Not I! Two kings I cannot praise.
Son-Jara la jeli le Ne di.	I am Son-Jara's bard.
Ne bòta Manden.	From the Manden I have come,
N'ye waala Manden ne.“	And to the Manden I must return“ (Johnson 2003: 196f).

Sumamuru behält ihn trotz der entschiedenen Antwort, die den Mut des jeli herausstellt, bei sich, durchtrennt ihm zur Sicherheit die Achillessehnen und tauft ihn mittels einer richtigen Zeremonie um auf Bala Faseke Kuyatè¹⁸³. Hinsichtlich der Zuschreibungen und der Herstellung der Differenz ändert sich hier nichts im Vergleich mit Cissé. Auch hier sind sich beide zunächst ähnlich, was magische und musikalische Fähigkeiten angeht, die sie wie

¹⁸²

Die Schreibweise der Namen ändert sich je nach Sprachgebrauch der Performer und Art und Weise der Transkription.

¹⁸³

Namenserklärung s. Johnson/Sisòkò 2003: 289 und Cissé/Diabaté 1998: 71: „il y a un secret de toi à moi“, denn Doka hat das Geheimnis des Balafons erkannt.

übernatürliche Gestalten erscheinen lassen. Es wird allerdings auf die Loyalität des jeli seinem König und *jatigi* gegenüber hingewiesen, die er Sumamuru kühn entgegenhält. Dieser hält ihn daraufhin nicht nur mit Gewalt zurück, sondern versucht Dokas neue Identität zu festigen durch einen neuen Namen, der ihn an sich binden soll.

Hier bietet das Epos auch eine Erklärung für das Balafon als Musikinstrument der jeliw und erweist sich damit auch hier als Gründungs- und Legitimationstext.

Jansen / Diabaté

Nachdem Sumaoro ganz Manden erobert hat, vertraut Sunjatas Halbbruder Mansa Dankaran Tuman, der sich zum König ausgerufen hat, dem jeli Jakoma Doka seine Tochter Tasuma Gwandilafe an, um sie bei Sumaoro gegen ein Bataillon, das er gegen Sunjata verwenden will, einzutauschen (Jansen 1995: 124). Sumaoro ist abwesend und der jeli beginnt auf dem Balafon zu spielen und über Sumaoro zu singen. Der Text entspricht hier teilweise wörtlich der Fassung von Kamissoko¹⁸⁴, ist aber ebenfalls ausführlicher und mit mehr Dialogen versehen, kunstvoll rezitiert, hat einen abwechslungsreichen Stil mit Onomatopoeien, Wiederholungen, etc. Die Übersetzung versucht möglichst nahe am Text zu bleiben und verlegt Erklärungen in die Anmerkungen.

Soumaoro, in ganz Manden gefürchtet, zurückgekehrt in einer Windhose, will Jakuma Doka zurückhalten, um fortan für ihn zu spielen: „A k'e be ke ne ka balafasake di yan“ / „Tu deviendras mon joueur d'éloges au balafon ici“. Doch dieser antwortet ihm kühn: „Demain matin je partirai“ (Jansen 1995: 127) und die darauf folgende Kommentarpassage erklärt:

Jelike le ka farin ka tɛmɛn se bɛɛ kan.
Jelike,
n'e kɛra jelike yɛrɛ dɛ ye,
e le ka farin ka tɛmɛn se bɛɛ kan (127).

Le griot est plus fort que tous les pouvoirs.
Griot,
si tu es vraiment griot,
tu es plus fort que tous les pouvoirs.

Was bei Sisòkò angelegt ist, wird hier explizit durch den Erzähler interpretiert, der die Episode für einen Lob der jeliw nutzt und der Szene (infolge derer man auch den jeli als illoyal sich nach den jeweiligen Gegebenheiten ausrichtenden verstehen könnte, da er seinen Auftraggeber wechselt) eine Bedeutung zuschreibt und die Figur in einer bestimmten – für die jeliw vorteilhaften Weise – verstanden haben will. Er stellt mit dieser Episode deren Kühnheit (*ɛɛfarinya*) heraus, die sogar größer sei als alle Mächte und sogar eine Wesenseigenschaft der jeliw – „jelike yɛrɛ“ ist der wahre, der wirkliche jeli, der jeli selbst. Dies bedeutet, der jeli unterwirft sich nicht. Er erhält sich durch sein Wort seine Freiheit. Er läßt sich nicht einschüchtern. Er sagt was er will, jedem gegenüber, und sei dieser noch so stark. Durch

184

Auch hier hat er erklärende Funktion: Das Balafon sei seitdem im Besitz der Kuyate, erklärt der Erzähler.

seinen Status der Immunität kann er kühn sagen was er will. Seine *cefarinya* besteht in der Freiheit seines Wortes. Diese *cefarinya* ist jeder Macht überlegen, übertrifft jede Macht. Das Wort des jeli kann jeder Macht gegenüber kühn sein, was das Wort eines anderen nicht sein kann. Diese Kühnheit des Wortes wäre für jemand anderen der sichere Tod.

Der jeli und der Held werden mit dem Attribut 'ka farin' geschmückt. Die *cefarinya* gehört sogar laut Kommentator zum wahren jeli, zum 'jelike yere', zum jeli, der wahrhaft jeli ist, also als sein notwendiges Attribut. Selbst mit Waffen beweist der jeli in diesem Text seine Stärke: Kala Jula Sangoy befreit unter Einsatz seiner Lanze Tasuma Gwandilafɛ, die Schwester Sunjatas, aus der Gewalt Soumaoros (Jansen 1995: 150-155), eine Passage, die im Text mehr Raum einnimmt als die entscheidende Schlacht von Kirina, in der Sunjata Soumaoro besiegt. Was für die Helden zutrifft, trifft auch auf die jeliw zu. Dieses Konzept des jeli als 'horon plus' findet sich in den Texten des jeli Massa Makan Diabaté wieder.

Die Heldenhaftigkeit, Mut und Kühnheit, *cefarinya*, sind nicht nur Attribute der Helden im Text, sondern jeliw werden ebenfalls damit geschmückt, wobei ihre Kühnheit andere Formen annimmt als die des Waffenkampfes der Helden. Durch die Anheftung des *horon*-Attributes der *cefarinya* werden die jeli-Figuren ebenfalls als *horonw* präsentiert, die sich allerdings von den Helden, den *ɲanaw*, unterscheiden.

Die Wortfreiheit wird schon kurz vorher deutlich, als der jeli den mächtigen Herrscher, der ihn noch während des Begrüßungsrituals im Imperativ anspricht („Joue mon balafon!“), zurechtweist und erfolgreich eine protokollgemäße Begrüßung fordert. Daher zeigt die Episode die einzigartige Macht Soumaoros, der sich dem Wort des jeli widersetzt, was ihn zu einem schwer bezwingbaren Feind macht, wodurch Sunjata, der ihn ja letztlich besiegt, zu umso bedeutenderer Größe aufsteigt. Gewalt kann den jeli zu einem Aufenthaltsort zwingen und zu einer Tätigkeit, aber er postuliert dennoch seinen Standpunkt im übertragenen Sinne selbst. Faktisch jedoch wird er vorübergehend zum Preissänger Soumaoros.

Soumaworo hat keine Macht über Balla – er kann ihn nur mit Gewalt zurückhalten. Er hat keine Macht über ihn, denn Soumaworos Macht liegt in seinen magischen Kompetenzen, und die beeinflussen Balla nicht, er kann einfach in seine Wunderkammer und auf seinem magischen Balafon spielen. Soumaworos Macht liegt in der Magie. Deshalb wird er auch erst besiegt, als sein magisches Geheimnis bekannt wird.

Wie bei Sisòkò / Johnson betont auch dieser Text die Loyalität des jeli: „nka ne yere min ye nin ye / ne ye mansa min baro la / n t'o to ka mansa were baro“ („Quant á moi / le roi que j'entretiens / je ne l'abandonne pas pour entretenir un autre roi“) (Jansen 1995: 128).

Die Stärke des jeli besteht hier also in der Loyalität, im Freimut, im Wort. Der jeli fürchtet

sich nicht, zu sagen was er für richtig hält, auch dem Mächtigsten der Welt gegenüber. Und er hält sein Wort: Er sagt er geht, und er geht (okay, er wird aufgehalten, aber er hat es versucht) und verhält sich also ganz horonlike.

Status der Kuyaté: die Älteren Empfangenden

Differenz wird auch innerhalb der Zugehörigkeit der jeliw aufgebaut. Die Kuyate-jeliw werden als die ersten jeliw angesehen, die wahren, 'reinen' jeliw, weswegen den anderen jeliw der Status der bloß Imitierenden zugesprochen wird; wer das Patronym Kuyaté trägt, kann nicht kein jeli sein (während andere Patronyme sowohl jeliw als auch Nicht-jeliw tragen, wie z.B. Sisoko oder Koné). Dadurch haben sie einen Sonderstatus unter den jeliw inne, der sich in ihrem *fasa* ausdrückt:

Kwâté, « éléphants blancs » !
Aucun griot ne vaut le Kwâté.
Kwâté, éléphants blancs,
Vous êtes les « nobles » griots du Manden
[...] (Kamissoko / Cissé 1991: 112).

selesi jeli,
jeli ma Kuyate bô.
Kuyate jeli faama
jeli tɛ Kuyate bô. O mana jeli min dimi o k'i kɛ Kuyate ye. Sege o dabi o jeli ma Kuyate ntenw (Awa Kuyaté 25.05.2013).

Cissé und Diabaté 1998 übersetzen „jeli tɛ Kuyate bô“ mit „aucun griot ne peut se comparer à un Kouyaté dans l'art oratoire“ und sagen, „les traditionalistes considèrent encore comme les seuls vrais griots“ (71), sie werden auch als „jeli faama“, als königliche jeliw bezeichnet (Interview mit jeli Mamadu Baaba Koné, Segu, 03.06.2013).

Dieser Status bedeutet, daß sie das Recht haben, die anderen jeliw um Gaben zu bitten, dadurch sind sie ihnen untergeordnet, haben aber besondere Rechte und eine Machtposition ihnen gegenüber. Dies drückt auch Moussa Keita in einem Interview aus. Er bezeichnet die Kuyaté als jeliw einer „pure souche“, sie „ont une noblesse parmi les autres griots“, die anderen seine aber „ka fisa“, „supérieur“, weil die Kuyaté von ihnen Gaben erbitten können (Moussa Keita 29.05.2013).

Zur Hierarchie unter den jeliw äußert sich auch der jeli Lansine Diabaté, dessen Text der Ausgabe von Jansen zugrundeliegt: „Les Kouyaté sont les premiers griots du Mandé. Pour cela ils sont inférieurs à tous les autres griots. Pour cela tout le monde doit faire des dons aux Kouyaté“ (in: Jansen 2001 b: 127).

Cissé (1991) zitiert Wa Kamissoko übersetzt:

Les tout premiers griots du Manden, ce sont eux. Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, tous les griots du monde (mandingue) ne font qu' « imiter » les Kwâté. Pour cette raison, les Kwâté ont le droit de quémander

après des autres griots. C'est dire qu'ils ont pouvoir sur ces derniers. Et pour cause ! Ils furent les premiers à exercer la *jeliya*, « fonction de griots ».

Er fährt fort, als Beispiel eine Beerdigungszeremonie zu beschreiben:

les Kwâtè investissent la place publique pour montrer qu'ils sont les « esclaves » des autres griots. Ils déclarent alors : « Nous sommes supérieurs à tous les griots, parce que nous fumes les premiers griots du Manden : néanmoins les autres griots sont tous, en ce jour solennel, supérieurs à nous, Kwâtè (non parce que nous allons tout à l'heure quêmander auprès d'eux), mais pour leur exprimer notre humilité. » (Kamissoko / Cissé: 114).

Das Erbitten von Gaben ist eine Geste der Bescheidenheit, der Demut, sie drückt Bedürftigkeit aus und versetzt damit den Anderen in die übergeordnete Position dessen, der in der Lage ist zu geben.

Im Augenblick des Bittens macht der *jeli* sich selbst mit dieser Geste der Bescheidenheit zum Untergeordneten.

Man kann hier eine Parallele erkennen zum Verhältnis von *jeli* und *jatigi*. Der *jeli*, der selbst auch *horon* ist, macht sich im Augenblick der (Preis)Performance als *jeli* zum Bittsteller und damit dem in dieser Situation hervorgebrachten *jatigi*, dessen Größe sich durch die Gabe manifestiert, untergeordnet.

Die erste *jelimuso*

Das Sunjata-Epos stellt nicht nur diskursiv den ersten männlichen *jeli* der Kuyate-Linie her, sondern auch die oftmals als die 'erste' bezeichnete *jelimuso*, bzw. der Matriarchin der Kuyate: Tuma Miniyan. Sie ist Bestandteil der Delegation, die ausgesandt wird, um Sunjata im Exil zu finden und zurückzubringen, um das Königreich zu retten. Sie ist es, die, indem sie typische Produkte aus dem Manden auf dem Markt verkauft, schließlich auf Sunjatas Schwester stößt, die mit im Exil ist (s. z.B. Jansen 1995: 132-135). Die *jelimuso* fungiert als Gesandte, die einen für das Weiterbestehen des Königreiches wichtigen Auftrag erfolgreich ausführt.

Bei Sisòkò / Johnson erscheint sie bereits als Überbringerin der Nachricht von der Geburt Sunjatas. Anders als die alten Frauen, die die Nachricht der Geburt von Sunjatas kurz zuvor geborenen Halbbruder überbringen wollen, läßt sie sich nicht zum Essen einladen, bevor sie ihre Botschaft losgeworden ist und macht somit Sunjata zum Erstgeborenen und damit Königserben (Johnson 2003: 154, 156).

Als Sunjata ins Exil gehen muß, singt sie für ihn, sie erfüllt also auch die Funktion als Preissängerin, die ihren Adressaten damit ermutigt. Daraufhin heißt es nämlich: „A di nyani mabori“ („He fled from suffering“) (Johnson 2003: 186).

Bara kala ta le!

Took up the bow!

Wula-tigi Sinbon ne!
Bara kala ta le!
Bara kala ta le!
Subu-tigi Sinbon ne!
Bara kala ta le!
Bara kala ta le! [...]

Simbon 185, Master-of-the-Bush!
Took up the bow!
Took up the bow!
Simbon, Master-of-Wild-Beasts!
Took up the bow!
Took up the bow! [...]

Sie ist hier jedoch nicht Teil der Delegation, die Sunjata suchen geht, um ihn aus dem Exil zurückzuholen. Es wird auch nicht gesagt, daß sie von Anfang an Sunjata in sein Exil begleitet habe. Allerdings singt sie bei seinem Aufbruch aus Mema, als er wieder in sein Heimatland zurückkehren will, wiederum das oben genannte Lied (Johnson 2003: 231), das zwischengeschoben wird, bevor die Handlung weitergeht, wiederum ohne ein weiteres Wort über sie zu verlieren. Das *fasa* wird damit im epischen Text zu einem Zwischenspiel, das die Reise ankündigt, zu einem Reise-Motiv. Auch hier wird mit dem Epos wiederum ein Musikinstrument der jeliw hergeleitet: In einer Fußnote erläutert der Herausgeber, Tumu Maninya werde als die Erfinderin des *karinya*, ein Musikinstrument aus Metall, angesehen (Johnson 2003: 283), das ausschließlich von jelimusow gespielt wird.

Die ebenfalls im Epos erzählte Geschichte des Urahns der jeliw Diawara, die in allen drei Versionen vorkommt¹⁸⁶, legt den Schwerpunkt auf den jeli als treuen und tapferen Gefährten des mutigen Kriegers. Sunjatas Gefährte Tiramagan bricht nach einer erlittenen Demütigung durch den König Jolofin in den Kampf gegen ihn auf. Dabei wird er begleitet von dem jeli Sita Fata, der ihn berät und durch anstachelnde Worte ermutigt. Bei Jansen wird das Sorgetragen des *jatigi* für seinen jeli aufgerufen, und im gleichen Atemzug die sich in Treue ausdrückender Dankbarkeit des jeli dem *jatigi* gegenüber, die hier Ähnlichkeit einer Ehe hat ('in guten wie in schlechten Tagen') und dessen Kampfgeist, denn der jeli ist ebenso bewaffnet wie sein *jatigi* (Jansen 1995: 170).

Mit jeder jeli-Figur wird ein anderer Aspekt der jeliya in den Vordergrund gerückt. Die einzelnen auftretenden jeli-Figuren verkörpern, unterschiedlich positioniert, jeweils eine andere Zuschreibung der jeliya, jeweils in Abhängigkeit von der Position und dementsprechend der Intention des Erzählers¹⁸⁷. Genau wie in Bezug auf die Heldenfiguren

¹⁸⁵

= Meisterjäger

¹⁸⁶

Cissé/Kamissoko 1991: 92-99, Johnson/Sisòkò 2003: 257, Jansen/Diabaté 1995: 170-174, aber nicht in anderen, die sich an ein Publikum richten, bei dem mit dem Patronym Diawara keine jeliw verbunden werden, wie bei den Soninke, für die die Diawara-Linie mit dem legendären Königs-Vorfahren Daaman Gille ausschließlich eine königliche ist (Jansen 2001 b: 118).

¹⁸⁷

Zu den daraus folgenden verschiedenen Versionen des Epos vgl. z.B. Jansen 2001 b: 117.

und deren Patronyme, mit denen sich im Publikum angesprochene Personen identifizieren, werden im Epos auch die Urahnen der jeliw aufgerufen, wodurch seine identitätsstiftende und erbauende Wirkung hervorgerufen wird: „Le statut de chacun est issu de l'épopée et le prestige actuel des familles découle, aujourd'hui encore, de celui des ancêtres“ (Jansen 2001 b: 117). Da das Epos dazu dient, die Identität der Adressaten als prestigeträchtige, als renommierte darzustellen, erscheint es in unzähligen Variationen. Jede Performance ist diejenige eines bestimmten Redners für ein spezifisches Publikum und damit immer valorisierend für die entsprechenden familiären Linien.

Die Macht des jeli

Daß die jeliw die Handlungen der *horonw* durch ihr durch ihr Wissen legitimatedes Wort, vor allem ihren Lobpreis, beeinflussen, ist oben dargestellt. Sie lenken die Entscheidungen der *horonw* durch ihre Worte und ihr Wissen:

Cisse 1991 erklärt über fünf Seiten den Ursprung der Scherzverwandtschaft zwischen Schmieden und jeliw mit einer verbotenen Liebesbeziehung zwischen der eigenwilligen und klugen Urahnin der jeliw Mama Djéli Moussi Nin Toumou Maninian und dem Urahn der Schmiede Noun Fayiri. Kennzeichen dieser mächtigen jelimusso, die bei der Expedition zur Suche nach Sunjata dabei ist und mit 70 Jahren noch unverheiratet ist, ist die Fähigkeit zur Magie („souya“, sich verwandeln können, um jemandem zu schaden), die sie als erste im Manden innehat: ihr Handlungsspielraum ist damit beträchtlich erweitert. Sie macht sich zur heimlichen Geliebten Noun Fayiris. Als die Frage aufkommt, wer der Vater ihres Kindes sei, vertraut sie sich dem König an, von dem sie das Versprechen abnimmt, dies für sich zu behalten, damit sie ihre Kinder als „descendus du ciel“ (Cissé 1991: 105) darstellen kann. Sie kreiert eine neue Linie mit ihren Söhnen, denen sie den Nachnamen Sinayogo gibt.

Sie setzt sich über Regeln hinweg und ihren eigenen Willen durch, auch gegenüber dem Herrscher. Sie ist erfinderisch und gut im Verhandeln: Sie verspricht Noun Fayiri ein Geheimnis, wenn er sie zu seiner Geliebten macht. Ihr Wissen gibt ihr eine starke Verhandlungsposition: Sollte der König mit ihrem Geheimnis herausrücken, wird sie seine öffentlich machen, droht sie und so wird der Vertrag geschlossen: Er schweigt über ihr Geheimnis, sie schweigt über seine. Der Schriftsteller Ousmane Diarra betont in einem Interview die Machtposition des jeli, der die dunklen Seiten des *horon* kenne und jederzeit verraten könne. Er bezeichnet ihn sogar als „le seul homme libre“, denn er könne jeden verunglimpfen, ohne daß ihn jemand angreifen könne: „C'est lui qui dicte“, denn beim Aussprechen einer Handlungsempfehlung schwingt immer eine latente Drohung mit: „Si tu dis non, il va dire que tu n'est pas un vrai Diarra, mais un bâtard“, und dies schlimmstenfalls

vor anderen Personen (Interview 06.06.2013, CCF Bamako).

Topoi des Anderen: Zuschreibungen

hòrɔnya

Wie sieht es nun aus mit der Bedeutung, die 'hòrɔn' in den Transkriptionen erhält?

'Hòrɔn' wird nicht als Gegensatz zu 'jeli,' sondern zum einen als Gegensatz zu 'jon' gebraucht, und zwar im Kontext der Reichsgründung durch Sunjata, dessen Verdienst die Abschaffung der Sklaverei ist. „Ale ka dyónnya shi lafaga, ka Manden hòòrònnya“ („Il a restitué aux Malinkés leur dignité en abolissant l'esclavage“) (Kamissoko / Cissé 1988: 182f).

Bei Cissé erscheint hòrɔnya als Freiheit im Unterschied zur Sklaverei überhaupt, also nicht als Freiheit einer Gruppe von Freien im Unterschied zu einer Gruppe von Versklavten (s. dazu z.B. Kapitel zu Segu), sondern gesamtgesellschaftlich als die Freiheit aller.

Cissé übersetzt hòrɔnya mit „dignité“ und suggeriert damit die Bedeutung von Sklaverei als einen mit der Beraubung der Freiheit entwürdigenden Prozess, verknüpft also Freiheit mit Würde und macht damit den Zusammenhang von hòrɔnya und einem bestimmten Ethos deutlich.

Dies wird mit der Analyse weiterer Textstellen deutlicher. Die Begriffe 'hòrɔn' bzw. 'hòrɔnya' selbst werden dementsprechend darüberhinaus zumeist in der Wortbedeutung in Bezug auf ein bestimmtes Verhalten gebraucht, das als Grundlage für den guten Namen dient. So findet sich eine Definition von hòrɔnya als edlem *Charakter*, aus dem die *Aktionen* entspringen: „on nomme les gens et on les loue en référence aux métiers qu'ils exercent et aux actes qu'ils accomplissent“ (Cissé 1988: 91). Zum Beispiel könne selbst ein 'Koulibali' 'Haidara' heißen, wenn er einen guten Charakter habe. Dann folgt eine Erklärung von Authentizität (*yewoloya*):

c'est ce qui m'a fait dire que „l'authenticité était comme de 'l'or rouge', et son enchâssure (dyogo) de 'l'argent blanc“. Enfin, les gens d'autrefois n'ont pas 'travaillé', cultivé leur généalogie (lanbe); ils ont, en revanche, 'travaillé' leur conduite (dyogo). Car ils n'ignorent pas que seuls nos caractères (dyogo) et non nos origines [...] peuvent nous dépanner, nous aider ici-bas [...] rien, ici-bas, n'est une garantie pour l'avenir, exceptés les actes de noblesse (hòòrònnya wale) et de caractère [...] La seule chose qui ne finit pas ici-bas, c'est la vraie noblesse de coeur et les faits et gestes inhérents à cette noblesse (Nka, fèn min tè ban, o ye hòòronnya yèrè ye, a n'a dyogo, a n'a wale) (Cissé 1988:92f).

Dies ist eine Definition von hòrɔnya, die der übertragenen Bedeutung des Begriffes entspricht und also ein 'edles' Verhalten meint. Edles Verhalten ist nicht beschränkt auf eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe. In diesem Sinne können sowohl Krieger als auch jeliw 'hòrɔn' sein.

Das Epos gibt auch eine Erklärung hinsichtlich der Aktionen des Edlen, wobei dem Begriff der Freiheit eine zentrale Rolle zukommt. Die Taten des hòrɔn stehen in Verbindung mit

seinem Wort. Der Text stellt den *horon* als Menschen vor, der, eigentlich frei, seine Freiheit vorübergehend einschränkt, um sein Renommee als *horon* zu gewährleisten.

mogo kumabali
ye *horon* di;
n'i kumara,
i bar'i yere don jonya ro (Jansen 1995: 34, 2 mal).
l'esclavage.

L'homme qui n'a pas parlé,
il est libre;
s'il parle,
il devient esclave [bzw.:] il est entré dans

Jemand, der nicht spricht, ist frei. Wer spricht, macht sich selber zum Sklaven. 'Sprechen' meint hier eine Äußerung, die ein *Versprechen* darstellt, also eine in die Zukunft gerichtete Aussage, die zum gegebenen Zeitpunkt eingelöst werden muß. So wird in der Fußnote zur letzten Zeile als Erklärung angegeben: „Il s'est engagé“ (Jansen 1995: 206). Die Textstelle befindet sich in der Erzählung über Ase Bilali, den „honnête marchand“ und ersten Muezzin (Verse 15 26-83), der einen leprakranken König mithilfe einer Katze von einer Mäuseplage befreit. Dieser hatte versprochen, denjenigen, dem dies gelingt, reich zu beschenken und muß nun erfüllen, wozu er sein Wort gegeben hatte, hat eine Verpflichtung zu erfüllen, durch die er gebunden ist, die ihn 'unfrei' macht; er ist, im übertragenen Sinne, zum 'Sklave' des von ihm ausgesprochenen Wortes geworden.

In der Episode der Jägerbrüder wird die Äußerung in ähnlichem Kontext wiederholt: Der König äußert sie nach dem Sieg der Brüder über den Büffel, denn er hatte versprochen, die Hälfte seiner Dörfer dem zu geben, der ihn von dem Büffel befreit und muß nun sein Wort halten (Jansen 1995: 78). Um seine Freiheit zu behalten, ist der *horon* besorgt um seine Äußerungen und pflegt die Tugend der Schweigsamkeit. Solange er nicht spricht, ist er frei.

Auch bei Cissé findet sich der Topos von '*horonya*' in Verbindung mit dem Wort-halten: Als sich Touroumè Sunjata widersetzt, sagt Tiramakan zu ihm: „Tu commets là une chose grave. Ah ! Touroumè, prince de Kôla, pense donc à la parole donnée ! Car la noblesse, c'est avant tout la parole donnée (N'i k'a mè hòòrònnya, kuma kan ne ko ye)“ (Cissé 1988: 215). Die Pflicht des eingehaltenen Versprechens wird damit vom Erzähler ins Zentrum der *horonya* gerückt. Dieses 'Paradigma' der *horonya* spielt eine entscheidende Rolle in der Ausgestaltung der Beziehung von *horon* und *jeli*. Letzterer, ausgestattet mit rhetorischen Fähigkeiten, nutzt dieses – von ihm selbst immer wieder für den *horon* als essentiell gültig definiert – geschickt aus, um den *horon* zu bestimmten Aktionen anzustiften, die sein wiederum vom *jeli* panegyrisch hervorgebrachtes Renommee vergrößern, indem er ihm ein Versprechen entlockt. Dieser Mechanismus wird in vielen epischen Texten zum prominenten, die Erzählung in Gang bringenden und strukturierenden Motiv.

'*Horonya*' begegnet bei Cissé daher auch in der Bedeutung von 'befreien' im Kontext des

Worthaltens: „c'est par la parole que Soundjata a libéré le Manden (Sundyata ye Manden hòòrònya nin kuma le ye)“ (Cissé 1988: 227-229). Gemeint ist das Versprechen, das er seiner Mutter gegeben hat, das Amt des Königs nur zu akzeptieren, wenn unter seiner Herrschaft die Sklaverei abgeschafft würde. Die Abschaffung der Sklaverei ist also genau so eine Großtat, die immer wieder in Erinnerung gerufen wird, die ihn überlebt, mit der er also unsterblich geworden ist, und an deren Ursprung ein gegebenes Versprechen steht.

In der Bedeutung 'frei' verwenden auch Johnson / Sisókó den Begriff: In einem zwischengeschobenen Stück wird eine Erklärung von *hòrɔn* gegeben:

An na Mali kònò,	Here in our Mali,
An d'an yèrè sòró.	We have found our freedom.
Ni mògò ma sanu sòró,	Though a person find no gold,
N'i ma wòri sòró,	Though he find no silver,
N'i di k'i yèrè sòró,	Should he find his freedom,
I kèra hòròn ye dè!	Then noble will he be.
Sin-kula le sòró man di.	A man of power is hard to find (Johnson 2003: 166f).

„k'i yèrè sòró“ muß aber nicht notwendigerweise mit „Freiheit finden“ übersetzt werden. 'Sich selbst finden' wäre auch möglich. Es geht eher darum, *hòrɔn* hat nichts mit der wirtschaftlichen Situation zu tun. *Hòrɔn* ist man unabhängig von Wohlstand, es kommt auf andere Qualitäten an, die sich zum Teil auch der *jeli* aneignen kann. Die Stelle befindet sich im Kontext des sich Erhebens zum Laufen Sunjatas, der gepriesen wird als 'man of power' und als 'Sorcerer-Seizing-Sorcerer'. Minister, Präsidenten, all die Leute strebten nach Macht, doch Macht (*sebaya*) sei schwer zu erlangen, dann folgt das og. Zitat; '*hòrɔn*' rückt hier also in Bezug auf Sunjata als Helden in den Kontext von Handlungsspielraum, von Macht, von Selbstverwirklichung im Sinne einer Erweiterung seiner eigenen Handlungsmöglichkeiten.

Wie bereits im Kapitel zu den *fasaw* analysiert, tritt der *hòrɔn* im Epos als Held auf, als *ɲana*, für den die Erzählung die *jeliw* als vom Helden unterschiedenes Element braucht, nämlich, wenn es darum geht, die Story voranzutreiben:

Die legitime Abstammung ist elementares Merkmal des *hòrɔn*. Deutlich wird das z.B. in der Version von Jeebaate / Dumestre: Sunjata trifft auf eine Gruppe Männer, die mithilfe eines Topfes kochenden Wachses, in den ein Ring geworfen wurde, testen, wer „Selbstvertrauen“ hat, das heißt Sicherheit über die Identität seiner Eltern. Sunjata holt mit der bloßen Hand den Ring aus dem Topf, ohne sich zu verbrennen und liefert damit den Beweis über die eheliche Treue seiner Mutter und seine eigene Legitimität (Dumestre 1980: 118f).

Lobpreis und Renommée

Die Preislieder fungieren als: „invocations to action, to the creation of disequilibrium through which the entire society can rise to grandeur“ (Bird 1976: 97).

„C'est le rôle du Jéli, d'honorer son Horon, dans l'assemblée, parmi les autres Horon, de le faire valoir“
(Dramé / Senn-Borloz 1992: 195).

Wie bereits im Kapitel zu den *fasaw* dargelegt, ist das *Sunjata*-Epos auch Gründungstext, indem es die *fasaw* familiärer Linien begründet. In die Narration sind etliche Preislieder eingebunden¹⁸⁸. Hier wird nun darauf eingegangen, welche Rolle der Lobpreis innerhalb des epischen Textes spielt.

Auf der Ebene der Figuren und auf der Ebene des Erzählers wird die Differenz mit dem *jeli* als Preissänger und dem *horon* als Empfänger desselben wirkungsvoll als Motor für die Handlung der Figuren und als Motor für die Story eingesetzt. Die *jeliw* spielen die kreative Rolle für die Story. Sie sind *kreativ* im doppelten Wortsinn: einmal im Sinne von 'herstellen', 'hervorrufen' 'schöpfen' und einmal im Sinne von 'künstlerisch tätig sein'. Das dafür eingesetzte Mittel ist das Wort, insbesondere der Lobpreis.

So heißt es über Bandjougou, Sohn von Barafing:

Le père de Bandjougou fit de Bandjougou son préféré,
Mais cela ne fit pas de Bandjougou l'élú de sa génération ;
La mère de Bandjougou fit de Bandjougou son préféré,
Mais cela ne fit pas de Bandjougou l'élú de sa génération :
C'est le « bras droit » de Bandjougou qui fit de lui l'élú de sa génération ;
Ce sont les griots du Manden (Manden dyeliw) qui firent de Bandjougou l'enfant de la femme préférée (Cissé 1988: 185, Gründer von Dakar).

Es sind die *jeliw*, die jemanden zu etwas machen: „Dans l'épopée mandingue, la parole du griot a le pouvoir de construire des familles, des clans et des empires. Ainsi la figure du griot dans cette épopée domine l'organisation du récit, tant dans sa forme que dans son contenu“ (Kassogue 2011: 38). Diese Gestaltung der Erzählung durch den *jeli* hängt in erster Linie mit dessen Lobpreis, der eine Bedingung für die *horonya* darstellt, zusammen.

Sunjatas Bezeichnung und Auszeichnung ist bei Johnson die des 'ce farin', des Kühnen, Unerschrockenen. Und seine *cefarinya* (Kühnheit) wird von den *jeliw* besungen, aber nicht nur, sondern auch von seiner Mutter, einer *horonmuso*: Sie singt ein Preislied auf ihn als *cefarin*, als er sich zum Laufen erhebt (Johnson 2003: 174). Seine erste Aktion ist es

¹⁸⁸

Z.B. *Bara kala ta* (Johnson/Sisòkò 2003: 180f). *Touba la kònò* (*Jugez moi Au bruit de mes pas*) (Cissé/Kamissoko 1991: 13), *Kala Djata* (Cissé/Kamissoko 1991: 36), *fasa* für die Keita (Jansen/Diabaté 1995: 26), *Soundjata* singt selbst zum Lob (Cissé/Kamissoko 1991: 92-99), Lobpreis für Sumanguru (Jansen/Diabaté 1995: 156-159), uvm.

daraufhin, einen Baobab auszureißen, wobei drei Jungen herunterfallen, die sich Arm, Bein und Genick brechen. Es wird daraus ein Preisname, mit welchem die jeliw ihn besingen:

Jelilu ko, "Sin-kari-mara!	The bards thus sing, "Leg-Crushing-Ruler!
Magan Konatè wilila!"	Magan Konatè has risen!"
A di sita giji-giji.	He shook the baobab again.
Bilakoroni dò bira.	Another young boy fell out.
O bulu karila.	His arm was broken.
Jelilu ko, "Bulu-kari-mara!	The bards thus sing, "Arm-Breaking-Ruler!
Magan Konatè wilila!"	Magan Konatè has risen!"
A di sita giji-giji.	He shook the baobab again.
Bilakoroni dò bira.	Another young boy fell out.
O kan karila.	His neck was broken.
Jelilu ko, "Kan-kari-mara!	And thus the bards sing, "Neck-Breaking-Ruler!
Magan Konatè wilila!"	Magan Konatè has risen!"

(Johnson 2003: 170).

Das Preisen, Distinktionsmerkmal der jeli, wird hier für den Helden Sunjata beim ersten Mal nicht von einem jeli, sondern von seiner Mutter übernommen. Kurz darauf aber sind es die jeliw, die als Preissänger eingebracht werden. Der Unterschied zwischen jeli und *horon* liegt nicht im Singen an sich (vgl. dazu auch das Kapitel zu *dönkiliw*). Aber die Wirkungsfunktion der Renommée-Steigerung wird erst durch die Rede eines jeli erreicht. In dieser Textstelle, die durch ihre Wiederholungsstruktur mit Klimax gekennzeichnet ist, werden die jeliw genannt, um Sunjata mit Preisnamen zu versehen. Ihre Rede hat Gewicht. Sie werden als Autorität eingesetzt. Wenn es die jeliw sind, die den Preisnamen vergeben, dann hat es Bedeutung und kann sich verbreiten, in den Heldendiskurs einziehen. Der Unterschied besteht nicht im Singen an sich (auch *horonw* singen), sondern in der performativen Gestaltung und Wirkung des Gesangs: Singen die jeliw, vergrößert sich das Renommee, weil sie die Autoritätsposition in Bezug auf Renommee haben. Wenn *sie* es sind, die etwas besingen, dann hat es auch Gewicht.

Die Einbringung der jeliw an dieser Stelle hat also eine klare narrative Funktion, nämlich die Heldenhaftigkeit des Protagonisten mit Autorität zu verkünden und überzeugend werden zu lassen.

„Mogotogo dε ka jan n'i si ye“ („La réputation des hommes dépasse le temps de leur vie“) (Jansen 1995: 124). Das Renommee ist eines der Dinge, das der edle Held der Texte sucht, um sein eigenes Leben zu überdauern, ewiges Leben zu erhalten. Damit man sich an ihn erinnert, benötigt er die Worte des jeli, der ihn durch seine Preislieder unsterblich macht. Doch: „Nai Mandenjeliw tε fasa da la mogɔ la Manden yan n'i ma min baara kε“ („Nous, les griots du Manden, nous ne chantons pas un éloge pour quelqu'un ici au Manden, s'il n'en a pas accompli des exploits“) (Jansen 1995: 175). Die Notwendigkeit des Lobpreises bringt die Protagonisten dazu, außergewöhnliche Taten zu vollbringen. 'Re-nommée' kann verstanden

werden als eine zweite Taufe, durch die die Figur neu benannt wird; sie erhält einen Namen, der bleiben soll, dieser Name ist wichtiger als der als Kind erhaltene. Den neuen, das Renommée, bekommt sie durch eigene Taten, erarbeitet sie sich selbst.

Der Lobpreis, bei dem die großartigen Handlungen beginnend mit denen der Vorfahren genannt werden, ist einer der wirksamsten Auslöser für das Vollbringen großer Taten. Vor der Schlacht von Kirina bereiten sich alle vor, wobei den jeliw eine entscheidende Rolle zukommt: „Quand aux griots et autres *founè*, ils s'égosillaient à flatter les uns et les autres tout en leur arrachant des promesses d'accomplir demain des actions d'éclat“ (Cissé 1991: 16). Dies illustriert den Gegensatz zwischen der Aufgabe der Tat und der der Rede, die sich gegenseitig bedingen. Und das macht die Rolle des Wortes als Lobrede deutlich, nämlich diejenige, zu den erwünschten Handlungen zu führen (und nicht durch Kritik).

Die Identität des *horon* wird durch die Worte des jeliw gestaltet, die Vergangenheit und Zukunft umfassen. Die jeliw wissen um das Leben der Vorfäter und erzählen diese Geschichten. Sie erklären dem *horon*, von wem er abstammt, sie platzieren ihn in Raum und Zeit und geben ihm seinen Namen. Dieser Familienname ist Gegenstand des Lobgesanges und bereits aufgeladen mit Reputation. Der *horon* wird hier in Relation zu den Vorfahren definiert. Er gebraucht diese Vorfahren aber auch als Beispiele, als Herausforderung: Seine Vorfahren sind seine ersten Rivalen, wie es ein Sprichwort ausdrückt: „i faden folo y'i fa ye“ („Dein erster Konkurrent ist dein Vater / Vorfahre). Um eine eigene ehrenhafte Identität aufzubauen, genügt es nicht, die Vorfahren zu imitieren, es ihnen gleich zu tun, sondern sie müssen übertroffen werden, um einen eigenen Namen, das Renommée zu gewinnen, das die jeliw auch nach dem Tod weitertragen. Die jeliw können daher bezeichnet werden als „reputational entrepreneurs“ (DeSoucey 2008: 99).

Daher 'brauchen' die Figuren den jeli um unsterblich zu werden und daher sind die jeliw oftmals der Motor für die Handlung. Die Episode von Sumaoro, der Jakuma Doka zurückhält und dadurch den Krieg auslöst, taucht in mehreren Sunjata-Versionen auf¹⁸⁹. Ohne jeli hat Sunjata keine Zeugen um über seine Handlungen zu berichten und somit kein Renommée, Tod wäre die Folge. Der definitive Tod durch in-Vergessenheit-Geraten ist schlimmer als der körperliche Tod. Auch in diesem Zusammenhang ist die vielfach gemachte Äußerung zu verstehen: „Besser Tod als Schande“; durch einen ehrenhaften Tod (im Kampf) wird die Figur ewig im Gedächtnis bleiben und weiterleben. Das Gegenteil: keine heldenhafte Taten und

189

So auch bei Cissé 1988: „Il [Sunjata] ne lui [Sumaworo] déclara pas la guerre sans raison. Simbo a trouvé que Soumaworo avait ravi le jeune griot de son père, l'avait détenu au Sosso et condamner de jouer le balafon en son honneur [... Il dépêcha quelqu'un auprès de Soumaworo pour le sommer de lui restituer le griot de son père“ (Cissé 1988: 227).

langes Leben verursachen das Vergessen – den ewigen Tod.

Die Figur des *horon* handelt in den Narrationspassagen, um Eingang zu finden in die Passagen, die aus dem Lobpreis bestehen, um sozusagen Poesie zu werden, literarischer Text. So ist der *jeli* am Beginn und am Ende der Handlungen, indem er ihn zu diesen anstiftet und sie anschließend im Lobpreis festhält. Die Identität des *horon* ist abhängig vom Empfang des Lobpreises. Der *jeli* ist allgegenwärtig, selbst wenn er scheinbar dem *horon* die Hauptrolle überläßt. Er kann den Helden legitimieren oder disqualifizieren, inklusive seiner Genealogie, Herkunft und seines Namens, und er kann seine edlen bzw. lächerlichen Taten provozieren. Genauso findet er immer eine Lösung, sollte sich die Geschichte in einer Sackgasse befinden.

Kuma

In Verbindung mit der Bedeutung des Lobpreises steht die Frage nach dem gesprochenen *Wort* im allgemeinen. Das Wort der *jeliw* besteht nicht nur im Lobpreis, sondern auch in der beratenden und diplomatischen Rede. Ein Differenzkriterium zwischen *jeli* und *horon* besteht in der *tigiya* (Herrschaft, Besitz) über das Wort, die dem *jeli* zukommt, aber nicht dem *horon*. Weil die *jeliw* die *kumatigiw* (Meister des Wortes) sind, haben sie eine Form von Macht (s. unten).

Als Bote dient der *jeli* als Verbindungsglied zwischen den einzelnen Figuren, die über ihn kommunizieren und Botschaften austauschen. Er ist mobil. Zum Beispiel läßt die Tante des Königs Do Kamisa dem König über seinen *jeli* ihren Besuch ankündigen (Jansen 1995: 57).

Mit Worten gelingt es den *jeliw*, heikle Situationen zu entspannen, wie z.B. als der König von Do seine Tante töten will und der *jeli* erreicht, daß sie stattdessen 'nur' enteignet und isoliert wird (Jansen 1995: 59f). Nur so kann die Geschichte ihren Lauf nehmen und die Prophezeiung von der Geburt Sunjatas in Erfüllung gehen: Die aufgebrachte Tante verwandelt sich daraufhin regelmäßig in einen wilden Büffel, der Felder verwüstet und Menschen tötet, von den beiden Jägerbrüdern schließlich aber besiegt wird, die daraufhin Sunjata zukünftige Mutter als 'Belohnung' zu ihrem König führen.

Das Wort der *jeliw* wird damit auf der Ebene des Erzählens eingesetzt, um direkt den Gang der Handlung zu beeinflussen und neue Helden zu kreieren: Als der König von Jolof Sunjata beleidigt und provoziert und dieser daraufhin beschließt, in den Krieg zu ziehen, bietet sich Tiramagan an, dies für ihn zu tun – auf der Suche nach Renommée. Sunjata akzeptiert den Vorschlag nicht, woraufhin Tiramagan sich aus Protest sein eigenes Grab gräbt. In dieser festgefahrenen Situation interveniert der *jeli* und überzeugt Sunjata, Tiramagan ziehen zu lassen: Zuerst nennt er ein Sprichwort, dann preist er Tiramagan und zuletzt gibt er den

Hinweis, Tiramagan zu senden vergrößere Sunjatas eigene Reputation (Jansen 1995: 169). Es geht immer um Renommée in den Epen, die geheime Antriebskraft hinter allen Handlungen. Deshalb ist die Figur des jeli unersetzlich. Die Episode zeigt auf exzellente Weise die Rolle des jeli in der Erzählung für die Kreation eines Helden, den er als Berater, Lobredner und Diplomat provoziert¹⁹⁰. Um eine neue Helden-Geschichte möglich zu machen, begleitet wiederum ein jeli Tiramagan auf seinem Kriegszug als Zeuge, der zu großen Taten anstacheln, anschließend die Heldentaten berichten und den Helden preisen wird. Diese Episode markiert darüberhinaus den Übergang Sunjatas vom Helden zum König. Von dieser Stelle an werden andere für ihn kämpfen und die Taten seiner Nachfolger seiner eigenen Reputation hinzugefügt.

Delili und lahɔɔɔnma

Mit der Freigiebigkeit setzt das Epos ein weiteres zentrales Moment der *hɔɔɔnma* fest, und zwar sowohl weiblich als auch männlich.

Nachdem ihre Mit-Ehefrau seiner Mutter Sogolon Baobab-Blätter verweigert hat, ergreift Sunjata die Initiative, sich zum Laufen zu erheben. Ein Verweigern der *lahɔɔɔnma*, der Hilfsbereitschaft und Großzügigkeit, hat die erste große Machtdemonstration Sunjatas zur Folge. Es wird als große Beleidigung empfunden, die die Mutter zum ersten Mal aus ihrem duldsamen Ertragen (*muyi*) heraustreten läßt und löst eine starke emotionale Reaktion beim Helden der Geschichte aus, der daraufhin einen gewaltigen Entwicklungsschritt tut. Das Verweigern der *lahɔɔɔnma* ist ein so starkes Moment, daß es in nahezu allen Versionen mit großer Ausführlichkeit erzählt wird, die Handlung entscheidend beeinflußt und zu einem entscheidenden Wendepunkt wird.

Die Freigiebigkeit beweist sich aber vor allem gegenüber den jeliw.

Ein Text über die Kindheit Sunjatas des jeli , transkribiert und übersetzt von Dumestre, beginnt mit dem folgenden Gesang:

Yee jàloo àli maɲ jàloo nàakuɲo loɲ o,
Yammaru o à bara diyaa i la,
fennandii wùlu maɲ jàli nàakuɲo loɲ o,
Saramaa suru maɲ jàliyaa kàla loɲ.

Vous ne connaissez pas la raison d'être des griots,
Yammaru, tu as gagné,
les avares et les menteurs ne connaissent pas la raison d'être des griots,
... ne savent pas ce que sont les griots¹⁹¹.

¹⁹⁰

In der Version von Jansen gelingt es dem jeli auf andere Weise, Sunjata Tiramagan ziehen zu lassen, indem er ein überzeugendes Sprichwort äußert: „I b'i ka wulu farin faga / dɔ ta b'i kin.“ (Wenn du deinen bissigen Hund tötest, wird dich der eines anderen beißen) (Jansen 1995: 169).

¹⁹¹

Dumestre (u.a.) 1980: 110f. In einer Fußnote die Bemerkung, „Le sens des mots *saramaa* et *suru* ne nous est pas clair“.

Es folgt die Erklärung:

„Màndiŋ mǎnsoo la jùloo le mun ñiŋ ti Sùnjata Konnaate“ („C'est la chanson du roi du Manding, Sunjata konnaate¹⁹²“). Das Lied wird leitmotivisch im Text wiederholt. Sunjata tritt als Prototyp des *jatigi* auf. Im Kapitel „Les dernières volontés de Sunjata“ ist die Angelegenheit, die seinen Geist quäle, wie Sunjata sagt, vor seinem Tod die Position der „hommes de talent (que sont les hommes de caste)“ zu sichern (Cissé 1991: 125), die er als sein Erbe bezeichnet. Um den Wohlstand der jeliw abzusichern, schlägt Tiramagan daher vor, sie von nun an als Brautwerber anzustellen. Um die Wertschätzung der *horonw* ihnen gegenüber zu garantieren, solle es außerdem so sein, daß auf die Bitte eines jeli hin bestimmte Handlungen unterlassen werden sollen: „nous leur ferons honneur en renonçant à notre volonté d'action“ (Cissé 1991: 127). Dieser Abschnitt ist überschrieben mit „Le respect et l'honneur dus aux nwâras et aux Marabouts du Manden“.

Das Epos legt hier ein Strukturelement der Differenz fest, das mit dem Gesetz der Freigiebigkeit den *horon* auf der materiellen Ebene als *jatigi* zum Versorger des jeli macht und auf der Aktionsebene zum Nachgebenden ihm gegenüber.

Fazit

Zu Beginn des Kapitels wurde festgestellt, daß sich im Vergleich zu den in anfangs analysierten Texten mit dem Genre die Erzählinstanz ändert. Es spricht nun ein Insider der Differenz, wenngleich auch hier die Erzählstimme durch den Vorgang der Umwandlung von der Performance zur Transkription/Übersetzung multipel ist. Mit der Änderung der Erzählsituation ändert sich auch die textuelle Konstruktion und Gestaltung der Differenz. Leitdifferenz ist nicht mehr das Außenseiter-Ich – das mit der Erzählstimme zusammenfällt – vs. das 'Fremde', sondern – vollständig intradiegetischer und vom Erzähler unterschiedener – Held vs. Gegenspieler.

Nach den Gesetzmäßigkeiten des epischen Diskurses erscheint die Differenz als die Beziehung vom *horon* als Held und als *jatigi*.

Der jeli-Erzähler als Konstrukteur dieser *ce* trägt die doppelte Sorge, sowohl sich selbst als auch den Adressaten des Textes in vorteilhaftem Licht erscheinen zu lassen. Dafür werden die in der erzählten Geschichte handelnden Figuren mit Zuschreibungen ausgestattet, die sowohl den *horon*-Helden als auch den jeli zu wertvollen, bewundernswerten, beispielhaften Akteuren machen und die Differenz momentabhängig herstellen oder nivellieren. Die Stimme des

¹⁹²

Kleinschreibung im Original.

Herausgebers, die sich vor allem in den Paratexten (Vorwort, Einleitung, Fußnoten) zu Wort meldet, die für eine gute 'Publicity' des Textes sorgen muß, sich sozusagen zum Panegyriker seines Textes macht und damit ebenfalls quasi eine Rolle des jeli übernimmt, tut ebenfalls alles dafür, den Erzähler, der ja ein jeli ist, in positives Licht zu rücken, um seinen Text zu legitimieren und wertvoll zu machen, nach den diskursiven Regeln wissenschaftlichen Schreibens. Dabei kann das zur Schau gestellte Bild der Differenz von Jeli-Erzähler und Herausgeber-Stimme hinsichtlich der Zuschreibungen durchaus leicht variieren.

Während die *horonya* in den europäischen Reiseberichten mehr oder weniger eine Leerstelle ist, wird sie hier als Basis für alles ehrenhafte Handeln zelebriert, entsprechend dem Zweck des Epos der Exaltierung und Aktualisierung vergangener Helden. Es geht hier nicht um eine möglichst objektive Darstellung der Gesellschaft, sondern um eine utopische. Deswegen zeigt die axiologische Ebene (Todorov 1985: 221: Werturteil) auf der intradiegetischen Ebene ein durch die Differenz harmonisches Funktionieren des Zusammenspiels ihrer Mitglieder und den Sinn, die Nützlichkeit verschiedener Rollen und Aufgabenverteilungen. Held und jeli sind angesehene Gestalten. Dies wird auch auf der Ebene des Erzählens beibehalten, der Erzähler macht *jeliya* und *cefarinya* als gemeinsames Wechselspiel zum Motor für die Handlung. Auf der Ebene der Erzählung wird sie als eine komplementäre Beziehung dargestellt; sie bedingen sich gegenseitig. Der jeli ist im Epos das notwendige Komplement des Helden, den er hervorbringt. Beide zollen sich gegenseitig Respekt. Dies wird gespiegelt auf der Ebene des Erzählens, wo beide Figuren ihre Rolle spielen, um die Story voranzutreiben.

Dementsprechend verhält es sich auf der praxeologischen Ebene (ebd.: Entfernung): jeli und Held stehen in einem Näheverhältnis. Außerdem erscheint hier in der Bewertung der Differenz und ihrer Akteure durch die Erzählinstanz kein Widerstreit zwischen Kommentar / Paratext / Theoriepassage und Narrationspassage, sondern – und hier sind sich die verschiedenen Erzählinstanzen von jeli-Erzähler und Herausgeber einig – der jeli wird positiv bewertet.

Die Bewertung divergiert zwischen europäischen und jeli-Erzählern aber nicht nur in der Qualität, sondern auch im Modus. Es ist auffallend, daß im ersten Fall an prominenten Stellen, wie Text- und Kapitelanfängen, lautstark und explizit alle möglichen Bewertungen vorgenommen werden – das setzt sich fort bis in Johnsons Paratext (vgl. dessen zitierten ersten Satz der Publikation), die dazu widersprüchliche Narrationspassagen übertönen, während im zweiten Fall impliziter vorgegangen wird, das heißt, die Erzählstimme selbst zurückhaltend bleibt mit direkt wertenden Äußerungen, die wenn, dann oftmals verschlüsselt in formelhaften Versen formuliert werden und ansonsten den Figuren selbst überlassen

werden, zum Beispiel durch das Intonieren von Preisgesängen oder durch das Einstreuen von Preisnamen, die die Handlungen der Figuren als heldenhaft und vorbildlich erscheinen lassen. Es wird sozusagen aus dem direkten Postulieren (das von der Handlung nur teilweise gestützt wird) ein suggestives Zeigen.

Das Epos erklärt die Welt. Es erklärt den Ursprung, die Herkunft. Es erklärt die Geschichte der Urahnen großer Linien, diejenigen der Nachkommen der jeli- und der Heldenfiguren. Es erklärt, wie die jeliw aus geehrten *horon*-Linien abstammen und postuliert damit einen gemeinsamen Ursprung. Die Differenz liegt damit in der Übernahme verschiedener Aufgaben und Funktionen begründet. Dies kreiert eine neue Linie. Die Aufgabe wird vererbt. So wird Differenz erbbar. Sie wird losgelöst von individuellen Neigungen und Talenten und Aktionen, durch die sie anfangs *erworben* wurde, und überträgt sich nun quasi von selbst, durch Geburt, und muß 'nur noch' durch entsprechende Handlungen *bestätigt*, perpetuiert werden. Mit dem Epos tragen die jeliw Sorge, daß dabei zur Sicherung ihres Status der gemeinsame Ursprung nie in Vergessenheit gerät.

Dieser Ursprungsmythos läßt verschiedene Interpretationen hinsichtlich des Status' der jeliw zu: Sie können sich als *horon* definieren, als Bruder der 'anderen' *horonw*, der bestimmte Aufgaben übernimmt (vgl. hierzu das Statement von Nci Mariko), oder sie können aufgrund von niederen Charaktereigenschaften, die ihm zugeschrieben werden als untergeordnet degradiert werden, als Gegensatz zum mutigen, kühnen, tatkräftigen *horon* (vgl. dazu die Sichtweise von Sory Camara).

Dieser Spielraum wird von allen Autoren ausgenutzt, die ihre Erzähler die Differenz entsprechend gestalten lassen.

Horonya

Da *horonya* sich hier in ihrer Ausprägung in bezug auf Helden eines Epos' zeigt, erscheint der *horon* hier mit Zuschreibungen, die seine Handlungsmacht illustrieren. Die männlichen Heldenattribute, die Ethos und Aktion ausmachen wie Kühnheit, Todesmut, Durchsetzungskraft und Stärke, manifestieren sich vor allem in Sunjata.

horon wird im übrigen im Gegensatz zum Sklaven gebraucht, also in der Bedeutung von *frei* im Gegensatz zu *unfrei* und unabhängig vom materiellen Wohlstand. Dies auch im übertragenen Sinne: Der *horon* schweigt, denn wenn er etwas spricht, verspricht er etwas. Das ist riskant, denn sobald etwas ver-sprochen ist, wird eine Verpflichtung eingegangen, von der er nicht mehr zurücktreten kann, er ist unfrei geworden.

Gerade das Versprechen macht aber gleichzeitig einen elementaren Teil seines Selbst aus: Das Motiv des Schwurs ist ein Leitmotiv in der epischen Literatur: der *horon* verspricht, eine

Großtat auszuführen, durch die er sein Renommee steigert, sein Selbst vergrößert, veredelt. Das heißt, um wahrer *horon* zu werden, muß er sich, wie es der epische Text ausdrückt, zum „Sklaven“ seiner Versprechungen machen.

Die Noblesse ist das Einhalten des Wortes. Denn wenn das Versprechen eingehalten wurde, ist die Freiheit wieder hergestellt. Es entsteht somit ein Kreislauf der *horonya* über die *jonya*, der *horon* wird zum *jon* um wieder, aber in gesteigertem Maße, zum *horon* zu werden.

Delili und lahoronma

Die Thematik der *jeliw* als Empfangende von Gaben der *horonw* als *jatigiw* ist eine sowohl in literarischen Texten als auch im wissenschaftlichen Diskurs vielfach diskutierte. Letzterer konzentriert sich dabei vor allem auf eine Analyse des Parts der *jeliw*, betrachtet demnach ein relationales Phänomen nur von einer Seite, oder sieht den Austausch zum Beispiel vor allem unter ökonomischen Gesichtspunkten. Die genaue Analyse literarischer Texte wie dem *Sunjata*-Epos öffnet den Blick für eine neue Sichtweise auf dieses Kernelement der Differenz von *horon* und *jeli*, das Freigebigkeit als Einladung zum Austausch als Mittel identitärer Konstruktion erscheinen läßt.

Es gibt eine Binnendifferenzierung unter den *jeliw* nicht nach Aufgabenverteilung, wie bei Park, sondern nach Linie. Die Kuyaté nehmen eine besondere Stellung ein als die höchsten und niedrigsten *jeliw* zugleich. Die Hierarchie durch die Differenz ist doppelt, also der Standpunkt ist sowohl oben als auch unten, je nachdem in Bezug auf was. Sie sind die angesehensten, die ersten, die 'puren' *jeliw* (es gibt nur *jeli-Kuyaté*, anders als bei den anderen Patronymen), deshalb ist das *delili* bei ihnen am ausgeprägtesten. Ihnen kann niemand etwas zurückweisen. Das gibt ihnen Macht. Das bedeutet aber auch, daß sie die niedrigsten sind, nach der Logik des Empfangenden als niedrig Gestellten. Das *delili* ist aber kein Grund für Verachtung (s. europäische Autoren), sondern für Ansehen.

Delili und *lahoronma* liegen im Kern der Verhandlung der Differenz. Das *delili* des *jeli* ermöglicht dem *horon* sich eben durch die *lahoronma* zu veredeln, sich zum Edlen, zum *horon* zu machen. Die Geste des Gebens zeigt Größe.

Wer gibt, der hat. Und zwar im unmittelbaren wie im übertragenen Sinne, im materiellen wie immateriellen Sinne. *Lahoronma* bedeutet als Geben zugleich ein Zeigen von Besitz, aber auch ein Zeigen von sich selbst: der eigenen Handlungsfähigkeit und dem -spielraum, der Tatkraft, der eigenen Souveränität und Kompetenz, kurz dem eigenen Wert. Deshalb geschieht das Geben öffentlich. Der *horon* bietet damit etwas dar von seiner Persönlichkeit. Er bekommt im Gegenzug auch etwas zu seiner Persönlichkeit zurück. In Bezug auf einen anderen Kontext kommt McNee 2000 in ihrer Studie zu der Aussage „True gifts are selfish gifts – gifts of the

self that seek a response“ (McNee 2000: 150). Sie bezieht sich dabei auf den autobiographischen Text, den sie als Gabe versteht.

Possessive individualism cannot serve here as an explanation for the individual's identity, as autobiography presents us with the knowledge that we cannot own what seems most our own – our lives. However the gift demands reciprocation, for gifts signify exchange, rather than gratuity [...] the gift of the self is always a selfish gift, for it demands reciprocity (McNee 2000: 150).

Sie sieht das „self-ish gift as an invitation to further exchange and interaction“ (ebd.: 151). Was sie für autobiographische Äußerungen geschriebener und oraler Form herausstellt, kann auch für eine Deutung der *lahwronma* herangezogen werden. Der Gedanke des autonom nicht-Herr-Sein-Könnens über das eigene Leben findet sich als ein Gemeinplatz in Auseinandersetzungen mit der Frage der Identität. Das eigene Sein ist angewiesen auf andere, konstituiert sich in der Beziehung, also in der Differenz. Dies wird hier verknüpft mit der Geste des Gebens, die als eine Einladung zum Austausch verstanden werden kann, durch die der *haron* sich selbst immer wieder neu konstituiert, wobei er jedoch auf die Erwiderung des *jeli* angewiesen ist. Er schenkt etwas von sich und fordert damit zum Austausch auf, zu einer Gegengabe. Er erhält vom *jeli* für seine Gabe wieder etwas von sich zurück, nämlich das Renommee. Sein Name wird geschmückt, erhält neue, würdige Bedeutung, er wird größer, wächst, und dies geschieht durch den Lobpreis. Die immer wieder neue Konstituierung der Identität geschieht durch den Austausch mit dem *jeli*. Die Großzügigkeit des *haron* erntet die Treue, Loyalität des *jeli*, bindet ihn an sich. Diese Art der Persönlichkeitsentwicklung, der Selbstverwirklichung und Identitätsvergewisserung ist an Großzügigkeit gekoppelt.

Das das Renommee einer Person ausmachende Prinzip der Freigebigkeit und des Schenkens steht im Gegensatz zu einem Ethos der Sparsamkeit und des Sammels, das den Wertekanon des kulturellen Hintergrundes der Autoren der europäischen Reiseberichte ausmacht, steht aber dem der arabischen Autoren nahe. Daher wird in den jeweiligen Texten das Prinzip der *lahwronma* und dementsprechend die Differenz von *haron* und *jeli* unterschiedlich dargestellt und bewertet.

Wenn auch *Sunjata* als der vorbildliche Prototyp des *jatigi* auftritt, der als Herrscher zugleich beschützt (*mara*) und für das Auskommen der *jeliw* Sorge trägt, womit die Position der *jeliw* als auch materiell Empfangende verankert wird, erscheint im *Sunjata*-Epos die Verhandlung von *delili* / *lahwronma* der Differenz von *jeli* und *haron* vor allem in der Bedeutung des tätigen Nachgebens. Das Geben der *haronw* ist heldenhaft, das heißt, immateriell, bedeutet das Vollbringen von Großtaten. Es besteht aus „wale“ (Aktion) und „dyogo“ (Charakter) (Cissé 1988: 92f). Sie erhält allerdings eine Bedeutungsverschiebung des *lahwronma* von Handlung auf Besitz in Texten, die zu einem späteren Zeitpunkt handeln, wie bereits bei der Analyse der europäischen Reiseberichte sichtbar geworden ist.

Die Differenz verteilt Aufgaben, weist Rollen zu und damit auch bestimmte Rechte. Dem *horon* wird dabei die Möglichkeit zu politischer Herrschaft zugestanden, stammt er aus entsprechenden Familien, dem *jeli* aber das *delili*, wodurch für den *horon* die Pflicht zur *lahorɔnma* entsteht.

Die einzelnen Versionen weisen neben diesen Gemeinsamkeiten auch Unterschiede nicht nur in der Bearbeitung des *Sunjata*-Stoffes auf (im Hinblick auf Auswahl der Episoden, Stil, etc: Cissé/ Kamissoko z.B. dient vor allem der Information, während die anderen beiden vermehrt einen ästhetischen Anspruch mit einbringen und ihren Text rhetorisch kunstvoll sowie mit instrumentaler Begleitung gestalten und außerdem ausführlicher die Episoden erzählen), sondern auch in der Bearbeitung der Differenz. So zeigen sie unterschiedliche Intentionen und Interessen: Jansen/Diabaté stellt die *jeliw* mehr als die anderen als tapfer und kühn, also als in diesem Punkte *horonw*, dar.

Die Zuschreibung bestimmter Attribute gelten teils sowohl dem Helden als auch dem *jeli*, wie die *cefarinya* bei Diabaté oder die Preisnamen am Anfang des Textes von Johnson/Sisòkò, die aber mit unterschiedlicher Bedeutung aufgeladen werden (die *cefarinya* des *jeli* ist eine andere als die des Helden). Beide können *cefarinw* sein, innerhalb ihrer verschiedenen Rollen. Der Wert einer Figur drückt sich darin aus, innerhalb der ihr zugewiesenen Rolle zu brillieren.

VII Die Deutungsvielfalt von Adaptionen des *Sunjata*-Epos'

Bevor wissenschaftliche AutorInnen Transkriptionen des *Sunjata*-Epos veröffentlichen, tritt *Sunjata* bereits in anderer Form in den Diskurs ein. Der Stoff wird während der Kolonialzeit in einer Reihe in der Regel relativ kurzer Beiträge aufgegriffen und erfährt bis heute unzählige Bearbeitungen.

Während im vorangegangenen Abschnitt Publikationen untersucht wurden, die, während sie einen als 'alt' markierten Text zum Gegenstand haben, relativ neuen Datums sind, wird in diesem Teil der Arbeit die diskursive Entwicklung der *Sunjata*-Textpublikationen deutlich gemacht. Während also vorher punktuell synchronisch analysiert wurde, geht es hier um die Diachronie der Differenz im 'Sunjata-Diskurs': Was für einen Weg hat das Epos bis zu solchen Übersetzungen / Transkriptionen zurückgelegt? Wofür dient das *Sunjata*-Epos, wie verändert sich die Differenz je nach der diskursiven Verortung des jeweiligen Textes?

Grundsätzlich stützen sich auch diese Texte in der Regel entweder auf eine oder mehrere Performances von *jeliw*¹⁹³, deren Worte aber nicht transkribiert und übersetzt werden, sondern

¹⁹³

Die Geschichte habe Zeltner der griot Kassonkè Kandé Kanoté und ein weiterer in Nioro, Habibou Sissoko,

nur die Grundlage für den Text des Autors bilden, der die Geschichte in seinen eigenen Worten nacherzählt, oder aber sie nehmen bereits publizierte Versionen zur Grundlage, um den Stoff neu zu bearbeiten¹⁹⁴.

Aus der Fülle der Bearbeitungen wurden die wirkmächtigsten herausgegriffen: Niane, Camara, Diabaté; vorangestellt ist ein kurzer Überblick über die Bearbeitungen kolonialer Autoren, der den diskursiven Hintergrund, vor dem diese entstehen, verdeutlicht.

Koloniale Autoren

Frobenius 1912¹⁹⁵, der einzige deutsche Autor, ist einer der ersten, der Sunjata aufgreift. Er fügt in seine Reisebeschreibungen die Erzählung über Sunjata¹⁹⁶ ein, die er als Zeugnis über die Islamisierung des "Sudan" ansieht (Frobenius 1912: 446). 'Vorbote' der Négritude, ist er interessiert an der Geschichte Westafrikas, von deren Existenz er überzeugt ist: „berghoch türmen sich vor uns die Dokumente seiner Geschichte“ (ebd.), und mit den Dokumenten meint er die Worte von Priestern, islamischen Gelehrten und von jeliw: „Hier singt ein Barde von alter Königsmacht“ (446), die jeliw sind bei ihm diejenigen, die Wissen über die Geschichte haben:

Die uns den Stoff bieten, sind alte Barden, gewohnt, an den Höfen des Königs nach dem Vorbilde aus heidnischer Zeit vom Glanze der Vorzeit und der Ahnen zu singen [...]
Die Chroniken wissen wenig von ihm [Sunjata], weit mehr die alten Barden, deren Gesang ich hier wiedergebe. In packender Weise sind in ihm heidnische uralte Legenden und historische Vorgänge verquickt. Ein altheidnischer Heldengesang schildert uns hier die Vorgänge der Gründung des ersten gewaltigen islamischen Reiches im Sudan (ebd.: 446f).

Auch Sunjata selbst wird positiv dargestellt: „Dies ist ein tapferer und starker Mann“ (ebd.: 460), läßt er die Leute von Dabo über Sunjata sagen.

Frobenius stellt allerdings in seinem salbungsvollen Besingen der Wunder vergangener Zeiten mit ihren Helden einen Sonderfall dar: Das, was die jeliw in den zuvor analysierten Epen als *cefarinya*, als Stärke des Helden preisen, wird von den Kolonialautoren als brutale Überschreitung gewertet. Das bedeutet, hier wird keine Differenz zwischen dem *ɣana* und dem jeli konstruiert, weil die Autoren nicht das Konzept des *ɣana* transportieren. Vor dem Hintergrund imperialistischer Ziele wird zwar anerkannt, daß Afrika doch kein

ebenfalls Kassonké, erzählt, Vidal führt die jeliw in Kela („Kyéla“) als Quelle an, auch Niane, Camara Laye, Diabaté basieren direkt auf Performances.

¹⁹⁴

Gbagbo basiert auf den publizierten Versionen, Diakité ebenso darauf, aber auch auf eigenen Recherchen.

¹⁹⁵

Frobenius, Leo. 1912. „Ein historisches Dichtwerk (der Mande oder Mandingo)“. In: Ders. *Und Afrika sprach. Bericht über den Verlauf der dritten Reise-Periode der D.I.A.F.E. in den Jahren 1910 bis 1912*. Berlin Charlottenburg: Bita. S.445-461. s.auch Frobenius, Leo. 1925. „Die Sunjattalegende des Malinke“ und „Ergänzungen“. In: *Atlantis V: Dichten und Denken im Sudan*, 3003-43. Iena: Eugen Diederick.

¹⁹⁶

Die einzelnen Autoren verwenden verschiedene Schreibweisen für 'Sunjata', die ich jeweils übernehme.

geschichtsloser Kontinent ist, daß es Königreiche mit Herrschern gegeben hat, die Autoren finden in Sunjata aber zugleich ein Negativbeispiel für Herrschaft, eine Figur, die negativ bewertete Eigenschaften verkörpert, und die damit zur Legitimation kolonialistischer Absichten herangezogen werden kann.

In P. Humblot 1951¹⁹⁷ zum Beispiel wird Sunjata überaus brutal dargestellt, er zerstört Dörfer und zwangsrekrutiert Soldaten, um seine Armee für den Kampf gegen Soumahourou aufzustellen. Bei Zeltner 1913, der zwar in wissenschaftlich neutralem Tonfall 'berichtet', wird Sunjata zum jähzornigen Choleriker: Er ist schon als Neugeborener mit außergewöhnlichen Kräften ausgestattet und wird bei jeder Gelegenheit wütend, fühlt sich angegriffen: „le fils était si grand que toutes s'écrièrent: « Ah ! » Le nouveau-né, Soundiata, se met en colère, écrase les vieilles femmes et n'en fait plus qu'une“ (Zeltner 1913: 9f). Aus diesem Motiv, das mehrmals wiederholt wird, besteht der Text, bis Soundiata sich mit 19 Jahren zum Laufen erhebt, und jedesmal muß der Djinn Manding Koumabèfo einschreiten und Soundiata in die Schranken weisen. Immer wieder taucht das Motiv des Beleidigt-Werdens und der Zähmung des Racheimpulses auf. Er tötet den König von Mema und zerstört 50 Dörfer, weil er für das Grab seiner Mutter bezahlen sollte und der König auf seine Drohung nicht nachgibt (ebd.: 26).

Vidal, *administrateur en chef des colonies*, verrät, er habe die Geschichte „en supprimant toutefois certains détails par trop puérils et enfantins qui ne pourraient qu'allonger inutilement le récit sans rien ajouter à sa clarté“ (Vidal 1924: 318) aufgeschrieben. Es ist also anzunehmen, daß hier der Autor maßgeblich an der Gestaltung der Erzählung beteiligt war und daß Darstellung und Bewertung der Ereignisse und Figuren nach seiner Auffassung gefärbt sind. Hier spricht der Kolonialbeamte, der zwar Interesse für Kultur hat, aber paternalistisch wertend vor dem Hintergrund der kolonialen Ideologie der Suprematie Europas und seiner Werte¹⁹⁸ fest in den von ihm gewohnten ästhetischen Verfahren verbleibt. In diesem Text ist die Differenz quasi inexistent. Es gibt nicht den Helden als *hōrōn*, denn Sunjata erscheint als „tempérament ardent et violent et de caractère agressif“ (ebd.: 320), der unrechtmäßig nach dem Thron strebt, auf dem sein älterer Bruder sitzt, gekennzeichnet sei durch „humeur batailleuse et turbulente“ (ebd.: 321), das Volk habe ihn in schlechter Erinnerung behalten „en raison de ses méfaits“ (ebd.: 322) (als Soundiata im Exil ist). Nach

¹⁹⁷

Humblot, P. 1951. „Episodes de la légende de Soundiata“. In: *Notes Africaines* 52. S.111-113.

¹⁹⁸

Der Erzähler unterbricht immer wieder kommentierend die Erzählung, um seine Meinung kundzutun. So über ein nacherzähltes Detail: „Quelle que soit l'in vraisemblance du fait, enregistrons le en souriant puisqu'il s'agit d'une légende, et passons“ (Vidal 1924: 319).

dem Sieg über Soumanhourou heißt es über Sunjata: „Son ambition ne connut plus dès lors aucune borne. Tous les prétextes les plus futiles comme les plus perfides lui firent bons pour entrer en guerre contre tous les chefs ou souverains des états limitrophes de son territoire et leur imposer sa suzeraineté“ (ebd.: 325). Seine Methode der Herrschaftsausweitung ist ein „guerre impitoyable dépourvue de tout scrupule comme de toute loyauté“ mit einer „foule de mercenaires, avides de butin“ (ebd.: 326f), so meint der Erzähler zu wissen, und nicht aufgrund seiner magischen Kräfte, die ihn so stark wie eine ganze Armee gemacht hätten, wie seine Informanten angegeben hätten. Sein Fazit: „un héros qui fut plus un chef de bande et un aventurier qu'un guerrier digne de ce nom“ (ebd.: 328) und aufgrund seiner nomadischen Lebensweise ist nicht er es, der eine Staatsordnung („état organisé“) mit einer festen Hauptstadt schafft, sondern erst einer seiner Enkel. Es ist ein *horon*, der tapfer und kühn ist („l'audace“, „courage“ (ebd.: 322)) was aber anders als in den Epen negativ gedeutet wird.

Das Epos wird somit ideologisch eingefärbt, entsprechend einer eigenen Wirkungsintention angepaßt, der Text soll vordergründig informieren, aufklären (und nicht erbauen, wie eine Performance des Epos). Zeltner 1913 zum Beispiel schreibt in seiner Einleitung, er habe die Erzählungen im Rahmen von Missionen im Auftrag des „ministère de l'instruction publique“ für die Fachgebiete Archäologie und Anthropologie und der „Folklore“ gesammelt (Zeltner 1913: I). Dabei wird aber zugleich eine Wertung über 'den Anderen', den diese Geschichte verkörpert, transportiert.

Jeliw

Monteil 1929/199 hat vor allem ein (nach europäischem damaligen Verständnis) historisches Interesse, sein Werk wird zum wichtigen Referenzpunkt für Mali, er nimmt, mit kritischen Anmerkungen und Erweiterungen, auf das Standardwerk von Delafosse 1924 Bezug. Mit seinem Verständnis von Geschichtsschreibung verwirft er die *jeliw* in bekannter Weise. In der Einleitung findet sich eine kurze Darstellung der *jeliw*, in der sie wie die anderen *namakalaw* ganz selbstverständlich und ohne Referenzen als „« rebut » de la société“ beschrieben werden, von „*nyama* (ordure, résidu, rebut) [...] des gens libres déçus, volontairement ou non; vivant au dépens d'un maître que chacun s'était choisi. Il y avait parmi eux de sortes d'archivistes familiaux nommés *dyali*“ (Monteil 1929: 26).

Soun Diata erscheint als einer unter vielen Herrschern der verschiedenen Dynastien, die die

199

Monteil, Charles. 1968 (1929). *Les empires du Mali: Etude d'histoire et de sociologie soudanaises*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose. S. auch Monteil, Charles. 1966. „Simanguru et Sun-Dyata“. In: Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire 28B, S.166-70.

wechselnden Königreiche regiert haben, dem aber als dem Gründer des „Empire du Mali méridional“ mit acht Seiten verhältnismäßig viel Raum gegeben wird, wobei die verschiedenen verfügbaren Versionen wie Vidal rezeptiert werden.

Nach einer oralen Tradition, wie Monteil schreibt, heiratet Soumangourou auf eigenen Wunsch eine Tochter Maghan Keitas, der Herrschers von Mali. Sie wird begleitet von einer Gruppe junger Leute, „entraînés par des *dyali*. Ce cortège demeura un certain temps à Soso et l'on prétend qu'au cours des fêtes l'un des *dyali* commit l'imprudence de toucher à un *bala* (xylophone) sacré. Soumangourou, furieux de ce sacrilège, retient prisonniers les gens du cortège. En vain, les gens du Mali proposèrent de transiger et, furieux à leur tour, déclarèrent la guerre à Soumangourou“ (ebd.: 65).

Er gibt anschließend die Versionen von Delafosse und Vidal wieder und kommt aufgrund der Unterschiede, der er die „faconde fantaisiste des *dyali*“ (ebd.: 68) zugrundelegt zu dem Ergebnis:

Le *dyali* n'est qu'un secours trompeur le plus souvent faute de connaissances étendues et d'esprit critique [...] L'ethnographie et la linguistique ne donnent pas grand chose [...] impression [...] que la plupart des récits des *dyali* sont de simples projections dans le passé des temps proches et que seuls quelques noms propres et quelques rares faits peuvent être retenus comme authentiquement anciens (ebd.: 54)

Dementsprechend spielt die Differenz von Held bzw. *jatigi* und *jeli* eine weitaus unbedeutendere Rolle in diesen Texten als in den besprochenen Transkriptionen, auch wenn einzelne *jeli*-Protagonisten als Boten, Ratgeber, Wahrsagerin, Preissänger auftreten²⁰⁰.

Die Texte unterscheiden sich inhaltlich in vielen Punkten von den Epen-Transkriptionen²⁰¹, auch z.B. hinsichtlich der Identität der Figuren. So wird die *jeli*-Figur Toumbou Mania bei Zeltner nicht als *jelimuso*, sondern als eine Hexe eingeführt (Zeltner 1913: 16), wie auch bei Frobenius: Es gibt 9 Zauberinnen, darunter „Djalimussu tumbumannia, die den Toten das Lied singt“ (Frobenius 1912: 453). Einiges aber gleicht anderen Versionen, wie die Episode des *jeli*, der zu Sumanguru geschickt wird (z.B. Zeltner 1913: 28)²⁰².

Anders als die vorhergehenden liest sich Sidibé 1959 (1937)²⁰³: Hier erscheinen die *jeliw* im ersten Satz als die Sänger des Epos. So beginnt der Text: „« L'homme prédestiné au trône du Manding », c'était le fils de Sogolon Koudouma, que les griots chantent sous le nom de

200

Bei Vidal Diankouma Doka und Toumbou Ménignan.

201

In der Büffeljagd-Episode ist es kein Büffel, der das Land in Angst und Schrecken versetzt, sondern eine Koba-Antilope (Frobenius 1912: 499), der Urahn der Kouyaté spielt „violon“ (Humblot 1951: 113), usw.

202

Bjala Faseli Kouyaté bei Humblot 1951: 113, Balla-Fasege-Kuate bei Frobenius 1912: 456.

203

Sidibé, Mamby. 1959. „Soundiata Keita, héros historique et légendaire, empereur du Manding“ In: *Notes Africaines* 82. S.41-51.

Sogolon Konté“ (Sidibé 1959: 41). Wie in anderen Texten wird hier zu Beginn die Beziehung klargemacht zwischen dem Helden und seinen Preisnamen (in denen oftmals seine Mutter an prominenter Stelle genannt wird) und dem Preisgesang der jeliw – sie erscheinen als Paar: Der Held ohne Preisgesang ist undenkbar. Hier ist es tatsächlich wieder ein Held, zu dem Sunjata wird und dementsprechend sind auch die jeliw wieder da. Sie sind die Instanz, die von Sunjata und den anderen Helden berichtet: „Les griots et la légende rapportent qu“... (ebd.) und sie mit Namen versehen: „« Fakoli à la grosse tête et Fakoli à la grande bouche » des griots“ (ebd.: 45).

In den Text eingefügt sind die Texte von einigen Liedern, der erste, als Soundiata sich zum Laufen erhebt. Daraufhin singt seine Mutter sechs Lieder „pour le glorifier“ (ebd.: 43) (Un jour sans pareil, La mort est préférable au déshonneur, La vérité ne peut se comparer au mensonge, Soundiata est le toit du Manding (Nyaman), Soundiata, créateur du bonheur, Soundiata s'est armé). Sie (und nicht ein jeli) wird damit zur Komponistin und Sängerin einiger der berühmtesten Lieder zu Soundiata. Diese Lieder charakterisieren Soundiata. Sie bringen seine Tugenden und Stärken, seine Macht zum Ausdruck. Sie sind bei den anderen Autoren nicht vorhanden, die sich nur für die Wiedergabe der Handlung interessieren, für 'Tatsachen', und die damit entscheidende Elemente des Epos unterschlagen, bzw. seine Funktion verkennen.

Soundiata erscheint also hier wieder in seiner Funktion als Held. Er ist „grand chasseur“ und „dans son oeil brillent le commandement, la puissance, la force dominatrice“ (ebd.: 43) (was schon klingt wie der spätere Niane, s. unten). Bei Sidibé ist Soundiata ein Zwischending zwischen dem der oben beschriebenen Autoren und dem von Niane: Er ist positiv bewerteter Held, doch sein Ende: „Soundiata périt victime de son orgueil“ (ebd.: 46). Soundiata wird mit Zügen menschlicher Schwäche gezeichnet, die letztlich für seinen Untergang sorgen: „Mais la grandeur aveugle l'homme. Soundiata, vainqueur de Soumangourou, venait de rehausser d'une façon exceptionnelle son prestige. Il se considérait comme un demi-dieu auquel rien ne pouvait résister“ (ebd.). Als er den Herrscher von Ouassoulou, mit dem er sogar mit einem Pakt verbunden ist, zwingen will, ihm Ochsen, die ihm nicht zustehen, abzunehmen, wird er in der Schlacht besiegt und versinkt im Fluß.

Die „Conclusion“: „Voilà en résumé la grande et belle figure historique et légendaire de Soundiata Keita, qui est, aux yeux des traditions locales, non seulement le fondateur de la dynastie des Keita, mais le plus brave et le plus grand des Mansa (empereurs ou rois) du Manding“. Von dieser Sichtweise distanziert sich der Erzähler allerdings, wie schon oben gezeigt, und indem er z.B. schreibt, die Legende würde alle großen Taten Soundiata

zuschreiben, was er als „erreur“ bezeichnet, die „avait donné à Soundjata les vertus d'un homme supérieur, d'un surhomme appartenant autant à la légende qu'à l'histoire“ (ebd.: 50)204.

Sidibé zeigt einen Übergang vom kolonialen zum Diskurs der Négritude, der sich mit Stolz rückbezieht auf die eigenen epischen Traditionen und der Mißachtung des jeli den Mythos des jeli entgegensetzt.

Paradigmenwechsel mit Djibril Tamsir Niane

Die bekannteste französischsprachige Version der Sunjata-Story stammt von Djibril Tamsir Niane: *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960). Pionierin der Adaption als geschriebene Version in französischer Sprache, die einen jeli als Erzählstimme einsetzt, gehört sie heute zum Kanon französischsprachiger Literatur Afrikas und ist damit die mit Abstand einflußreichste und meistgelesenste Version (vgl. Belcher 1999: 108f). Niane hat senegalesische Eltern, wächst aber in Guinea auf, wo er nach einem Studium in Bordeaux bis 1972 als Historiker arbeitet. Anschließend lebt er in Senegal als Wissenschaftler am IFAN (Thiers-Thiam 2004: 41) und kehrt später wieder nach Guinea zurück. Er bekleidet während seiner Laufbahn verschiedene Ämter und hat Funktionen für wissenschaftliche wie kulturelle Institutionen inne, u.a. für die Unesco. Sein Werk besteht aus wissenschaftlichen wie literarischen Texten, und dieses doppelte Interesse zeigt sich auch in *Sunjata*. „Niane's version lies halfway between literature and history“ (Belcher 1999: 109).

Ziel des Textes ist aber auch ein politisches: Der Text situiert sich im Kontext einer Valorisierung und Zelebrierung des kulturellen Erbes. Es geht um eine Rehabilitation afrikanischer Geschichte. Deshalb handelt es sich um eine idealisierende Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse und einer funktionierenden Ordnung im Reich Mali.

Er benutzt dafür nicht das Genre einer wissenschaftlichen Abhandlung, sondern das Epos. Sein Text ist eine Übertragung des Epos ins geschriebene Französisch, ist damit nicht ein Schreiben *über* das Epos, wie bei den vorangegangenen Autoren, sondern gibt vor, das Epos

204

Balla Fasséké tritt ebenfalls auf, hat aber untergeordnete Bedeutung, allerdings ist eine Szene fast wortgleich zu anderen Versionen: Er erscheint nur als der Begleiter von Sogolon Kolonkan, der Schwester Sunjatas, die sich anbietet, um hinter das Geheimnis von Soumangourou zu kommen. Sie erreichen Sosso, Soumangourou ist abwesend, und Balla fängt an auf dem „xylophone“ zu spielen und den Lobpreis des Herrschers zu singen. Der wütende Soumangourou ruft „« Est-ce un génie ou un homme qui joue de mon xylophone ? – C'est moi, Balla Fasséké Koité – Ah ! c'est bien. Il est bon qu'un homme entende chanter ses hauts faits par un autre. Désormais ce xylophone t'appartient. »“ (Sidibé 1959: 44). Daraufhin erfüllt Balla die Aufgabe, für die er Sogolon begleitet hat und stellt sie dem Herrscher als dessen neue Frau vor. Als Sogolon ihren Auftrag erfüllt hat, sagt sie zu Balla: „Cette nuit, nous prendrons la fuite. Tu m'attendras près de la porte et nous irons à cheval“ (ebd.: 45), sie ist es also, die die Initiative ergreift und bestimmt. In diesem Text haben Frauengestalten eine große Rolle, vgl. dies bei Diabaté.

selbst zu *sein*. Aus dem Epos als Objekt, das es zu analysieren und zu bewerten gilt, wird ein Subjekt, das für sich selbst spricht. Es ist geschickt von Niane, das Genre Epos zu wählen, das ja der Exaltierung von Helden dient. Die Darstellung des jeli in diesem Text ist durchweg positiv, genau wie die des Helden Sunjata.

Nianes Mittel besteht in einer narrativen Strategie, der die Differenz von jeli und *horon* zugrunde liegt, denn der jeli als Erzähler und Protagonist und Sunjata als Held und Herrscher ermöglichen diese Revalorisierung. Vor dem diskursiven Hintergrund des Kolonialismus' erscheint Nianes Konstruktion des jeli als Erzähler, als Protagonist und als Referenz als ein Paradigmenwechsel, der den jeli zum Inhaber und Weitergeber von Weisheit und Wissen macht.

Die Wissenschaft ist sich darüber einig, daß der jeli in der Erzählung einen außergewöhnlichen Platz einnimmt. Belcher z.B. schreibt sogar: „His hero is not so much Sunjata the king of Mali as it is the griots (jelilu)“ (Belcher 1999: 109f). Und über einen Essay von James Olney: „[he] very appropriately recognizes that the major figure in Niane's book is the griot“ (Belcher 1999: 110).

Daß *Sunjata* das Buch des jeli ist, wird noch vor dem Aufschlagen sofort deutlich: Das Cover zielt, wie in der Einleitung beschrieben, eine Schwarz-Weiß-Zeichnung eines jeli mit Kora. Der Wandel des Diskurses geschieht sozusagen *über* den jeli. Die Konstruktion des jeli kann jeweils als *pars pro toto* für den entsprechenden Diskurs gesehen werden. Ist der jeli im Kolonialdiskurs als Beispiel für afrikanische Rückständigkeit ein 'Parasit', sich symbolisch im Instrument (im doppelten Wortsinn) der Kora äußernd, wird eben diese Kora hier zum Symbols afrikanischer Gelehrsamkeit. Ein Mythos löst einen anderen ab.

Der Eindruck, es gehe hier um den jeli, setzt sich mit Beginn der Lektüre fort. Der Text beginnt mit einem Vorwort und dieses mit dem jeli: „Ce livre est plutôt l'oeuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro [...] Je lui dois tout“ (Niane 1960: 5). Nach dem Vorwort beginnt immer noch nicht die Geschichte, sondern es folgt zunächst ein Abschnitt unter der Überschrift „La parole du griot Mamadou Kouyaté“ (ebd.: 9), in dem Niane den jeli-Erzähler selbst zu Wort kommen läßt, um sich vorzustellen. Erst der nächste Abschnitt trägt die Überschrift: „Les premiers rois du Manding“ (ebd.: 12), erst hier kommen die 'eigentlichen' Helden ins Spiel.

Der jeli ist allgegenwärtig, sei es als Erzähler, sei es als Protagonist. Er dient damit einerseits dazu, die Geschichte zu erzählen, und andererseits dazu, um als Protagonist die Ereignisse voranzutreiben. Er wird zum eigentlichen Motor des Textes. Somit wird der Text mindestens genauso zu dem des jeli wie zu dem Sunjatas, der ohne ihn gar nicht existieren würde. Thiers-

Thiam 2004 zeigt, daß der jeli als literarische Konstruktion in Nianes Text nicht nur den Platz des zentralen Protagonisten einnimmt, sondern gleichzeitig zum ersten Mal eine der wichtigsten Erzählstimmen: der „griot-narrateur“ Mamadou Kouyaté²⁰⁵.

Neben diesem explizit sprechenden griot-narrateur benennt Thiers-Thiam eine weitere Stimme, die jedoch implizit bleibe: den Historiker als „auteur implicite“²⁰⁶, dessen Stimme sich ebenfalls hörbar mache; so changiere der Text zwischen den beiden Konstruktionen des jeli und des Historikers, wodurch eine „double narration“ entstehe, deren zentrales Element „le pouvoir de la parole“ sei, das auf jeder diegetischen Ebene durchscheine (Thiers-Thiam 2004: 43).

So ist Nianes Werk das Werk des jeli – aber nur, weil es auch den Helden gibt. Der Titel lautet *Sunjata. L'épopée mandingue*. Und so sehr Sunjata hier auch in den Hintergrund zu rücken scheint, er ist immer noch Held der Geschichte. Es bleibt immer noch ein Epos, ein Text, der sich um den Helden dreht, und es wird *seine* Lebensgeschichte erzählt. Der jeli kommt ohne den Helden nicht aus. Von daher ist es die Spannung dieses Zweiergespanns, das den Text bestimmt. Die Differenz dient ihm als Mittel der Rehabilitation von Geschichte und Kultur Afrikas, denn es geht ja darum, zu zeigen, daß es früher einen großen Herrscher gab und eine funktionierende Staatsordnung – wofür der jeli, auf der Ebene der Erzählung und der des Erzählens, eine Voraussetzung darstellt. Niane abstrahiert die Differenz von Herrscher/Held und jeli als die notwendige Beziehung von Aktion und Wort.

Die Beziehung wird gleich zu Beginn, noch bevor die Handlung beginnt, klargemacht: Der Erzähler beginnt das erste Kapitel mit seinem eigenen Lobpreis und einer daran anschließenden Lobrede auf Sunjata, allerdings nicht ohne darin wiederum auf sich selbst (den jeli-Erzähler) aufmerksam zu machen²⁰⁷. Die Textstelle zeigt eine weitere diskursive Neuerung: Angesprochener Adressat ist nicht das europäische Publikum, das sich an dem 'unbekannten' Kontinent berauschen will, der Fremde, sondern das afrikanische, genauer gesagt, die Leute von Manden, er richtet sich an die Eigenen, an die Gesellschaft, die das Epos hervorgebracht hat und zeugt damit von einem neuen Selbstbewußtsein, einer aufklärerischen Intention²⁰⁸, die den Text zu einem Manifest macht.

²⁰⁵

S. dazu Thiers-Thiam 2004: 50-67.

²⁰⁶

Dazu Wayne Booth 1977 in Thiers-Thiam 2004: 43.

²⁰⁷

Dann kommt die Geschichte von Manding und den ersten Königen, die Genealogie Sunjatas. Das erinnert an Johnson / Sisòkò, bei dem der Text auch beginnt mit einem doppelten Lobpreis von jeli und Helden, wonach weit ausgeholt wird.

²⁰⁸

Damit ist nicht gesagt, daß es sich nicht *implizit* auch, oder sogar vor allem, als Streitschrift an ein europäisches Publikum richtet.

Écoutez donc, fils du Manding, enfants du peuple noir, *écoutez ma parole, je vais vous entretenir* de Soundjata, le père du Clair-Pays, du pays de la savane, l'ancêtre de ceux qui tendent les arcs, le maître de cent rois vaincus.

Je vais vous parler de Soundjata, Manding-Diara, lion du Manding, Sogolon Djata, fils de Sogolon [...] héros aux noms multiples.

Je vais vous parler de Soundjata, celui dont les exploits étonneront longtemps encore les hommes. Il fut grand parmi les rois, il fut incomparable parmi les hommes“ (Niane 1960: 12)²⁰⁹.

Der jeli-Erzähler verknüpft sich hier mit dem Helden, den er mit Preisnamen benennt, und damit positiv besetzt, und zwar immer mit der Anapher „Je vais vous entretenir“ / „parler“; er ist es, der sich selbst in Szene setzt, aufdringlich betont, darauf hinweist, daß *er* es ist, der sich auskennt, Inhaber dieses preziosen Wissens ist: 'Hört mir zu, *ich* werde euch erzählen! Hört *mein* Wort!' Das Wort ist sein, das Wort gehört zum jeli. Durch dieses Wort macht der jeli Sunjata zu *der* Referenz schlechthin. Und zwar im wörtlichen Sinne: Er macht ihn. Sunjata ersteht auf der Ebene des Erzählens wieder auf durch ihn, den jeli, durch sein Wort. Und auf der Ebene der Erzählung ist es später wiederum ein jeli, der maßgeblich an der Herstellung des Helden beteiligt ist. Sunjata ist „père“, „ancêtre“, „maître“, „lion“, „fils“, „héros“, „grand“, „incomparable“, und zwar jedesmal in Verbindung mit dem Wort. Hier wird ein großer König gepriesen, und mit dem Wortfeld des Heldenhaften und Herrschaftlichen das Wortfeld des Wortes verknüpft.

Später ertönt diese Differenz nochmal ganz explizit aus dem Munde Balla Fassekes, der Sunjata die Aktion sein läßt, die er mit Herrschaft verbindet: „Les griots sont les hommes de la parole, par la parole nous donnons vie aux gestes des rois; mais la parole n'est que parole, la puissance réside dans l'action; sois l'homme d'action“ (ebd.: 116), und, noch weiter zugespitzt: „je suis la parole et toi l'action“ (ebd.: 108).

Auf der praxeologischen Ebene (Entfernung) erschafft die Differenz zwei eng miteinander verbundene Einheiten. „Soyez dès ce jour des amis inséparables: par sa bouche tu apprendras [...] l'art de gouverner“ (ebd.: 39f), teilt der König seinem Sohn Sunjata mit. Den beiden kommen unterschiedliche Aufgaben zu, die sie nur miteinander erfüllen können. Der jeli ist der engste Vertraute des Herrschers²¹⁰. Er ist so wichtig, daß seine Existenz ohne jeli auf dem

209

Eigene Hervorhebungen.

210

Das gleiche bereits bei Sunjatas Vater: Die Rede ist von Maghan Kon Fatta, Sunjatas zukünftigem Vater, der eines Tages wie üblich Platz genommen hat: „sous le fromager entouré de ses familiers“ (Niane 1960: 17). Unter seinen 'Vertrauten' befindet sich auch „Gnankouman Doua, le griot du roi“ (ebd.: 18). Der jeli ist der engste Vertraute des Königs, dem sich dieser in seinen Niederlagen zeigen kann: Es gelingt dem König nicht, gegen den Willen Sogolons die Ehe zu vollziehen und es ist der jeli der fragt, was los sei und der einzige, dem er sich zeigt (ebd.: 30). Als Sogolons Wehen beginnen, ist der König aufgeregt. „Il renvoya tous les courtisans, seul Gnankouman Doua resta à ses côtés [...] Doua, de sa guitare monocorde, essaya de distraire le souverain“ (ebd.: 33).

Balla versteht Sunjatas Gefühle ohne daß er etwas sagen muß (ebd.: 106, 140) und findet die richtigen Worte (ebd.: 146). Er gibt dem beunruhigten Sunjata Sicherheit, ist immer passend zur Stelle (ebd.: 117).

Spiel steht. Als Balla die Abreise ins Exil vorbereitet (ebd.: 55), wird er, bevor er sich gemeinsam mit Sunjata auf den Weg machen kann, an der Spitze einer Mission zu Soumaoro geschickt, ohne daß Soundjata in diese Entscheidung miteinbezogen worden wäre. „Soundjata entre dans une colère épouvantable.

- Quoi! M'enlever le griot que mon père m'a donné! Non, il me rendra mon griot“ (ebd.: 56). Zunächst aber rückt die Wiedervereinigung in weite Ferne. Soumaoro behält Balla Fasseke als Gefangenen bei sich, und der Erzähler kann uns mitteilen: „La guerre devenait ainsi inévitable entre Soundjata et Soumaoro“ (ebd.: 77). Das „inséparable“ des Testaments seines Vaters ist zerstört und muß wiederhergestellt werden. Die Trennung von ihm ist ein Kriegsgrund, denn die Beziehung ist eine notwendige Voraussetzung für die Herrschaft. Sunjatas Schwester Nana Triban und Balla Fasseke können sich dann von Soumaoro befreien. „Si ma soeur et Balla ont pu s'échapper de Sosso, Soumaoro a perdu la bataille“ (ebd.: 105), denn die Trennung ist wieder aufgehoben, die Einheit wieder hergestellt. Der jeli wird als einer der Hauptgründe für den Kampf gegen Soumaoro dargestellt, die Klimax der Geschichte, in der Sunjata seine Fähigkeiten heldenhaften Verhaltens unter Beweis stellen wird. Im folgenden unternimmt Soundjata nichts mehr ohne Balla²¹¹. Die (Gewalt)herrschaft der Könige wird durch den jeli mit der Macht des Wortes ergänzt.

Der *hɔrɔn* als Herrscher-Held

Konkret bedeutet dies bei Sunjata: Er ist ein Herrscher, der mit den Attributen eines Helden ausgestattet wird. Sunjata zeigt sich in allen Dingen in der Superlative. Er ist schon als Junge der beste Jäger und ein Befehlshaber, er setzt seinen Willen durch (Niane 1960: 88), ist unbescheiden (ebd.: 67), großzügig zu den alten Hexen, die ihn im Garten seiner Mutter eine Falle stellen wollen, völlig furchtlos (ebd.: 59), im Kampf sind seine Attribute „force, fougue, bravoure“ (ebd.: 93), er ist geistesgegenwärtig, mit einem hellen Kopf (ebd.: 70f). „A dix-huit ans il avait la majesté du lion et la force du buffle. Sa voix était l'autorité, ses yeux étaient des braises ardentes; ses bras étaient de fer: il était l'homme du pouvoir“ (ebd.: 90). Sunjata sorgt für Ordnung, Gerechtigkeit und Wohlstand (ebd.: 147). Er ist

père du Clair-Pays, du pays de la savane, l'ancêtre de ceux qui tendent les arcs, le maître de cent rois vaincus. Soundjata, Manding-Diara, lion du Manding, Sogolon Djata, fils de Sogolon [...] héros aux noms multiples. celui dont les exploits étonneront longtemps encore les hommes. Il fut grand parmi les rois, il fut incomparable parmi les hommes (ebd.: 148, 151).

211

Er ist bei der Schlacht um die Hauptstadt von Sosso dabei und geht mit Sunjata in den Turm von Soumaoro (Niane 1960: 125). Bei der Schlacht um Kita reitet Balla neben Soundjata (ebd.: 128).

La Parole

Ein Distinktionsmerkmal des jeli wird zum zentralen Element der Narration. Zu den Aufgaben des Inhabers des Wortes gehören folgende Funktionen: allem voran ist der jeli der Kenner und Lehrer der Geschichte und der Regierungsführung: „par sa bouche tu apprendras l'histoire de tes ancêtres, tu apprendras l'art de gouverner le Manding selon les principes que nos ancêtres nous ont légués“ (Niane 1960: 39f). Der jeli übernimmt die Rolle des Lehrers, der dem Heldenkönig erzählt, woher er kommt und wie er zu regieren hat – er macht ihn zu dem, was er ist und (auch nach seinem Tod) sein wird: „Les griots connaissent l'histoire des rois et des royaumes, c'est pourquoi ils sont les meilleurs conseillers des rois. Tout grand roi veut avoir un chanteur pour perpétuer sa mémoire, car c'est le griot qui sauve la mémoire des rois, les hommes ont la mémoire courte“ (ebd.: 78). Der jeli ist Ratgeber²¹², Sprecher²¹³, Heiratsvermittler²¹⁴, Preissänger (eher reduziert und unter der Prämisse der Geschichtstradierung)²¹⁵, Anstachler²¹⁶. Die Erfüllung des Schicksals des Helden ist auf das Wort angewiesen: „je suis la parole et toi l'action. Maintenant ton destin commence“ (ebd.: 108). Um die Bestimmung des Herrschers zu erfüllen, sind Aktionen nötig, die wiederum durch das Wort des jeli hervorgebracht werden. Der jeli ist der Assistent, der die Handlung des Helden ermöglicht. Der jeli bringt die Handlung in Gang und macht damit Herrschaft möglich²¹⁷. Das Primat liegt allerdings auf der 'Aktion': „« Les griots sont les hommes de la parole, par la parole nous donnons vie aux gestes des rois; mais la parole n'est que parole, la puissance réside dans l'action; sois l'homme d'action. Ne me réponds plus par ta bouche, demain montre-moi dans la plaine de Krina ce que tu veux que je raconte aux générations à venir »“ (ebd.: 116).

212

Doua ist der kluge Ratgeber: Als Sunjata nach einigen Jahren immer noch nicht laufen kann, kaum spricht und das Gespött der Leute wird: „Naré Maghan se détacha insensiblement, mais Gnankouman Doua ne cessait de rappeler au roi les paroles du chasseur“ (Niane 1960: 38). Außerdem besucht der König den Schmied und Seher Noun Fairi, der ihn ebenfalls beruhigt. „Cette entrevue et la confiance de Doua dans le destin du fils de Sogolon donnèrent de l'assurance au roi“ (ebd.: 39).

213

(Niane 1960: 113, 135f, 140).

214

Der jeli des Königs überbringt die üblichen Kolanüsse vor der Hochzeit mit Sogolon (Niane 1960: 27).

215

Während der Hochzeitsfeier singt er die Hymne des Königs, die Lanze in der Hand (Niane 1960: 28), während der König vor seinem Palast sitzt. Doua tritt als (Lob-)Redner auf und die jeliw singen eine Hymne nach der Geburt Mari Djatas. Als er sich erhoben hat, singt Balla die Hymne: „Prends ton arc, Simbon [...]“ (ebd.: 46). Die jeliw singen seine Hymne beim großen Treffen der Alliierten (ebd.: 105). Lobpreis der jeliw für Niani (ebd.: 148f).

216

Vor der entscheidenden Schlacht ermutigt Balla die Krieger und er entlockt ihnen das Versprechen großer Taten (Niane 1960: 108-110).

217

Zum Beispiel ist es der jeli, der den Jäger darum bittet, sein Wissen mit ihnen zu teilen und damit die Prophezeiung der Geburt Sunjatas und damit die Handlung ins Rollen bringt.

Die Panegyrik der jeliw nimmt in diesem Text jedoch eine nur marginale Rolle ein. Niane kann zwar nicht umhin, den Lobpreis als so gefragt zu zeigen, daß König Soumaoro dafür einen Krieg riskiert, indem er Balla bei sich behält, doch ist dies bei Niane Folge einer gewissen Eitelkeit des Königs, der empfänglich für Schmeichelei ist, um nichts anderes handelt es sich in diesem Text bei der Panegyrik.

Balla wird festgehalten und schleicht sich danach in Soumaoros Gemächer, wo er das Balafon entdeckt, er ist auch bewandert in sorcellerie. Als er das Balafon entdeckt: „il bondit et alla s'asseoir pour jouer au xylophone: le griot a toujours un faible pour la musique, car la musique est l'âme du griot“ (ebd.: 75). Durch die Musik verwandelt sich das ganze Zimmer: „Tout semblait prendre vie aux accents de cette musique magique...“ (ebd.). Soumaoro singt üblicherweise seinen eigenen Lobpreis. Als er wütend ins Zimmer stürmt, den Säbel zum Schlag bereit, improvisiert Balla einen Lobgesang auf ihn, der ihn sofort besänftigt: „Les rois sont des hommes; ce que le fer ne peut contre eux, la parole le fait. Les rois aussi sont sensibles à la flatterie: la colère de Soumaoro tomba, son coeur se remplit de joie“ (ebd.: 76). Niane stellt die jeliw als Meister des Wortes vor, deren zentrale Kompetenz aber nicht im Lobpreis liegt, die im herrschenden Diskurs negativ behaftet ist. Er folgt darin dem Diskurs und um den jeli dennoch zu einer wertvollen Figur zu machen, weist er dem Preisgesang eine marginale Rolle zu und macht stattdessen aus dem jeli den weisen Kenner der Geschichte.

Trotz der enormen Bedeutung des jeli zeigt die Erzählung implizit: Es handelt sich nicht um eine Beziehung gleichberechtigter Partner, sondern um eine hierarchische Beziehung. Balla ist Sunjata untergeordnet, was nicht nur mit dessen Position als Herrscher zu tun hat, dem ohnehin alle anderen untergeordnet sind, sondern auch mit der Beziehung von *jatigi* und jeli, die der Text konstruiert und die hier aus dem jeli eine trotz ihrer Bedeutung passive Figur macht, was damit zusammenhängen mag, daß es sich auf der Autorenebene hier um einen *horon* handelt, der den Text verfaßt. Auch die *jelimusow* erscheinen in dienender Funktion, doppelt untergeordnet unter die Königin und unter die *jatigimuso*: „les griottes, armées de grands éventails, rafraîchissaient la mère“ (ebd.: 34).

Vorgeblich sollen es zwei „unzertrennliche Freunde“ sein. Aber im Text selbst ist die Beziehung eigentlich anders. Sie werden getrennt – aber dies muß sein, um die Handlung in Gang zu bringen. Und Freunde? Auf die Differenz als Freundschaft wird in Kapitel VIII näher eingegangen. Hier handelt es sich eher um den Begleiter des Herrschers, den Hersteller von Ordnung, Gerechtigkeit und Wohlstand, den Verteiler von Rollen (Sunjata ordnet die Welt, der Vater Sunjatas weist Balla Sunjata zu), um den Politiker und dessen Sprecher,

Veranstaltungsmanager und dessen Durchführer, Opferer (für die Macht) und dessen Begleiter, Krieger und dessen Begleiter, Ermutiger, Anstachler, König und Berater, Held / König und dessen Erinnerung.

Während Sunjata stets seinen Willen durchsetzt, scheint Balla überhaupt keinen eigenen Willen zu besitzen, er wird geleitet von seinen Instinkten, dem Prinzen und Geschenken. Er ist von Abhängigkeit und Passivität gekennzeichnet, wird hier hin- und hergeschickt und macht was man ihm befiehlt. Es ist stets Sunjata, der die Initiative ergreift. Damit zusammen hängt die Position des jeli als Folgenden: „Balla Fasséké *suivait* tout le temps Sogolon Djata, il avait vingt ans passés“ (ebd.: 48). Wenn Sunjata mit seinen Freunden unterwegs ist: „Balla Fasséké *les suivait* comme un ange gardien“ (ebd.: 50).

Dementsprechend wird der jeli auch als „Geschenk“ bezeichnet. Er gehört zum Besitz des Herrschers. Als Sunjatas Vater, der König, sein Ende kommen sieht, ruft er seinen Sohn zu sich und spricht in seinem letzten Willen aus: „avant que la mort ne m'enlève, je vais te faire le *cadeau* que chaque roi fait à son successeur. Au Manding chaque prince a son griot: le père de Doua a été le griot de mon père; Doua est *mon* griot; le fils de Doua, Balla Fasséké que voici sera *ton* griot“. Der jeli wird herumgereicht, wie eine Sache, quasi objektiviert, während das alles überstrahlende Subjekt Sunjata ist, was auch in dem oben bereits zitierten Satz deutlich zum Ausdruck kommt: - Quoi! *M'enlever* le griot que mon père m'a *donné*! Non, il me *rendra mon* griot“ (ebd.: 56).

Diskursive Neugestaltung

Nianes Text stellt eine Entgegnung auf den dominanten kolonialen Diskurs dar. Mit dem Gegenentwurf zu afrikanischer Geschichte ist eine Neubewertung der Differenz von Herrscher und jeli verbunden.

Niane reagiert auf den kolonialen Diskurs, indem er sich einerseits einer Kritik an dessen pejorativen Darstellungen verschreibt, indem er die Vergangenheit idealisiert, andererseits ist der Text aber dem bekannten Diskurs noch verhaftet, verbunden mit der kolonialen Erzählung, indem bekannte Stereotype übernommen und umbewertet werden.

Er macht den jeli zu einer wertvollen Figur, indem er die 'kritischen' Aspekte des Preisgesangs und des Gaben-Empfangens²¹⁸ weitgehend unausgesprochen läßt und stattdessen den Schwerpunkt auf das gesprochene Wort des jeli als Kenner der Geschichte, Ratgeber und

218

Geschenke spielen eine marginale Rolle in der Erzählung und nicht nur die jeliw sind Empfänger. Die griottes bekommen schöne Stoffe von der Königin geschenkt (Niane 1960: 29). Doua tritt als (Lob-)Redner auf und die jeliw singen eine Hymne nach der Geburt Mari Djatas und die Königsfamilie verteilt großzügig Geschenke: „la générosité des rois rend les griots éloquents: Maghan Kon Fatta distribua rien qu'en ce jour, dix greniers de ris à la population“ (ebd.: 34).

Erzieher legt.

Niane selbst ist kein jeli der oralen Tradition (dies tritt dann mit Massa Makan Diabaté auf), sondern ein Historiker, der in Frankreich studiert hat, den französischen Diskurs genau kennt und sich der französischen Sprache bedient. So verwendet er zwar einige Mande-Begriffe auf, aber statt 'jeli' sagt er konsequent 'griot' und benutzt damit den französischen Ausdruck. Bei ihm erhält der Begriff jedoch eine andere Bedeutung als bei seinen Vorgängern. Bei ihm ist der Begriff positiv besetzt. Hier zeigt sich eine Strategie, die sich auch die Négritude zu eigen gemacht hat. So wie dort mit dem Begriff 'nègre' umgegangen wird, so geht Niane hier mit dem Begriff 'griot' um. Er greift den Begriff auf und wertet ihn um. Zugleich festigt er damit jedoch die essentialistischen Zuschreibungen und die binäre Opposition und schreibt die Differenz fort. Bei Niane betrifft die Differenz von Held und jeli das *Sein*. Sie wird zum wesenhaften Unterschied, wie sich in Sätzen zeigt wie „le griot a toujours un faible pour la musique, car la musique est l'âme du griot“ (Niane 1960: 75). Durch Niane wird der Binarismus gewissermaßen zementiert. Was bei den Kolonialautoen angelegt ist, findet hier seine Verfestigung und entfaltet volle Wirkung: Der jeli ist anders. Er 'ist' das Wort, während der *horon* die Aktion 'ist'.

Die festgeschriebene Differenz, die sich in der Erzählung ja nur auf den Herrscher und seinen jeli bezieht, ist so erfolgreich, daß sie das gesamte Bild des jeli zu prägen vermag.

Es entstehen im weiteren Verlauf viele andere Versionen der Geschichte von Sunjata²¹⁹. Niane ist dabei Inspirationsquelle für einige weitere Schriftsteller.

Die Version von Laurent Gbagbo: der jeli im politischen Ränkespiel

Bei Gbagbo 1979²²⁰ zum Beispiel hat sich der jeli-Erzähler schon fest installiert, er heißt Mamadou Kouyaté, wie bei Niane, und der Text beginnt selbstredend mit ihm, er stellt sich und seine Funktion vor („dépositaires de l'histoire du Manding“ (Gbagbo 1979: 3)), es folgt die Apologie seines Werkzeuges, des Wortes („pure de tout mensonge. / Elle a la limpidité de l'eau de pluie, / Et la violence de l'ouragan“ (ebd.)).

Wenn er dann anschließend sagen läßt: „L'Histoire que je vais vous conter / Est l'épopée de Soundjata Kéita“ (ebd.), sind Erzähler und sein Wort legitimiert. Mit diesen bekannten Strategien lehnt sich der spätere Präsident der Elfenbeinküste vor allem an Niane an²²¹, um mit

219

S. Übersicht bei Belcher 1999: 94f.

220

Gbagbo, Koudou Laurent. 1979. *Soundjata le lion du Manding*. Abidjan: CEDA.

221

Mit den bekannten Funktionen des jeli. Zwischendurch erscheint „Le Djeli“, der jeli-Erzähler auf der Bühne

der gekürzten Geschichte, in Versen aufgebaut, die Form eines Theaterstückes annehmend, seine eigene – politische – Botschaft zu transportieren. *Sunjata* wird hier zu einem zeitlosen Stück eines Freiheitskämpfers gegen Unterdrückung: Soundjata wird hier vor allem als der „Befreier“ von Manding gefeiert²²², der als „Unificateur des peuples / Maître du monde“ (ebd.: 6) mit dem Sieg über Soumahoro die Sklaverei abschafft²²³. In emphatischem, pathetischem, hyperbolischem, wiederholenden Stil schwingt sich der Erzähler von einer Klimax zur nächsten²²⁴, ein Verfahren, das sich zum Beispiel auch Ahmadou Kourouma zu eigen macht und fingierte Oralität bei ivoirischen Schriftstellern anzeigt.

Die geschilderten Verhältnisse haben Ähnlichkeit mit modernen Diktaturen, der Text scheint vor allem inspiriert von gegenwärtigen politischen Umständen (s. auch ebd.: 40, 85), zu denen er als Allegorie verstanden werden kann. Viel Raum nehmen die politischen Intrigen um Sassouma ein, der Stiefmutter Soundjatas, Verrat, politischer Mord, der sogar vor dem jeli Gnankouman Doua nicht zurückschreckt, der des Verrates beschuldigt wird und den seine diplomatischen Worte nicht retten können (ebd.: 40), bestimmen die Geschichte. Als Sounjatas Halbbruder Dankaran Doua, den jeli seines Vaters als Unterhändler zu Soumahoro schickt (ebd.: 30f), behält dieser ihn als Geisel. Die jeliw werden zum Spielball in den Händen der Mächtigen²²⁵. So bleibt der jeli zwar vordergründig eine wichtige Instanz, nicht zuletzt durch seine Position als Erzähler, seine Macht wird aber faktisch erheblich reduziert und er verliert sogar seine Immunität. Die Differenz spielt somit für die Geschichte, deren Helden eigenmächtig um die Macht kämpfen, eine eher untergeordnete Rolle.

und erzählt eine Fabel (Gbagbo 1979: 42f), ein andernmal taucht er mit einer Weisheit auf, um vor dem Schein der Äußerlichkeiten zu warnen (ebd.: 50).

222

Nach der Schlacht von Kirina: LIBRES! NOUS SOMMES DES HOMMES LIBRES! (Gbagbo 1979: 89, in Großbuchstaben). Soundjata ist der Befreier von Tyrannei, Verteidiger / Beschützer der Schwachen, Kämpfer gegen Unterdrücker und Ausbeutung, es ist hier ein Kampf von Gut gegen Böse. s.auch ebd.: 86f, 89.

223

Topos der Ehre, der als Gegenbegriff zur Sklaverei fungiert. „Plutôt la mort que l'esclavage“, sagt Soundjata (Gbagbo 1979: 68), wird noch zweimal wiederholt und zwar alles im Zusammenhang mit der entscheidenden Schlacht gegen Soumahoro, „lutte entre la liberté et l'esclavage“ (ebd.: 70).

224

Z.B.: A neuf ans, / Sounjata marchait encore à quatre pattes! / Oui, à neuf ans, / L'enfant-lion se traînait encore à terre. / La Cour était horrifiée / Niani était humiliée / Le Manding était affligé / Le Soudan était mortifié“ (Gbagbo 1979: 7).

225

Auch hier mit menschlichen Zügen: Soundjata hat Angst und sein kleiner Bruder ermutigt ihn (Gbagbo 1979: 70f). Balla über Soumahoro, der eingebildet geworden ist und sich exzessiven Festen hingibt, während das Volk unter der Dürre leidet: „L'orgueil perd son homme. / L'ouragan qui va l'emporter, / Soumahoro le prend pour de la brise“ (ebd.: 75).

Camara Laye. Jeli und hɔrɔn im Roman als politische Ausdrucksform

In dem historischen Roman *Le maître de la parole*, Kouma Lafôlo Kouma (1978) stellt Camara Laye Sunjata als idealen Herrscher und als vorbildliches Beispiel für das aktuelle Afrika dar²²⁶, worauf spätestens der letzte Satz hinweist: „Puisse l'exemple de Soundiata et des siens nous éclairer dans notre marche sur la route lente et difficile de l'évolution africaine !“ (Camara 1978: 259). Auch hier wird das Epos für die Äußerung einer aktuellen politischen Botschaft genutzt, aber nicht wie bei Niane als Postulat einer gleichwertigen Geschichte, sondern es richtet sich nun gegen afrikanische Gewaltherrscher²²⁷, indem er ihnen das Bild vom idealen Herrscher in der Form von Sunjata entgegengesetzt wird. Camara ist also weit entfernt von einer naiv nostalgischen Träumerei über eine goldene Vergangenheit, sondern hat ein konkretes politisches Anliegen – verpackt in eine Geschichte, wie Mamadou Kouyaté 2014 zeigt: „Le texte épique traditionnel est ici utilisé comme arme de combat contre le pouvoir, appui de la résistance [...] Le texte traditionnel est utilisé comme structure connue, qui permet de lire la situation politique contemporaine de façon axiologique sans risque de se tromper“ (Kouyaté 2014: ohne Seite 228).

Der Titel legt allerdings eigentlich einen anderen Protagonisten als den Herrscher Soundiata nahe: den Meister des Wortes. Der jeli ist auch hier der Erzähler, bekommt auch einen Namen: Babou Condé, der die Geschichte dem Autoren des Buches vom 16. März bis 16. April 1963 erzählt habe (Camara 1978: 36).

In einer Ausgabe hat Camara eine Widmung geschrieben: „[...] la genèse du Mali contée par un griot de Haute-Guinée“ (ebd.: 3), und er nennt sich selbst „le modeste transcripateur et traducteur“ (ebd.: 29). Das Buch beginnt aber mit einem Gedicht betitelt „Ame nègre“, ein später Widerhall der Négritude, es folgt ein Vorwort, dann ein Kapitel über die jeliw, dann ein Abschnitt über Babou Condé und Camaras Recherche, dann erst, mit Seite 37 beginnt die eigentliche Geschichte. Der umfangreiche Beginn zeigt schon an, daß der Autor hier der eigenen Ausgestaltung der Geschichte mehr Raum gibt: Es ist ein Schriftsteller, der sich hier zu Wort meldet, in diesem Roman wird zum Beispiel auf die Charakterisierung der einzelnen Figuren und deren psychische Verfassung mehr Raum verwendet²²⁹, der sie differenzierter

226

S. Bulman 1999: 243f.

227

Wie auch z.B. sein Roman *Dramouss*.

228

S. Link im Literaturverzeichnis.

229

Der Erzähler macht sich allerdings nicht zum Allwissenden: „Peut-être“ ist wohl das meistverwendetste Wort in diesen Kontexten; der Erzähler suggeriert, vermutet, was die Figur wohl gerade denken / fühlen

darstellt und daher auch Schwächen zuläßt²³⁰. Außerdem sind weitaus mehr Mande-Begriffe eingefügt, wie z.B. die Charakterisierung Diatas als „Nankama“ (ebd.: 134), (auch nakanma: prédestiné, créature exceptionnelle (Dumestre 2011: 721)) und sogar zweisprachige Preistext-Passagen, womit eine gewisse Nähe zum 'Originaltext' hergestellt wird, was bei Diabaté (s. unten) weiter zunimmt. Mit dem Einfügen von Preistexten oder der Nennung einer Preis-Situation wird hier auch das panegyrische Element verstärkt zugelassen²³¹. Die Konzeption der Differenz ist Niane sehr ähnlich, teilweise bis zu einer fast wörtlichen Wiederholung²³², hier ist der Held auch relativ selbständig, allerdings werden Held und jeli durch die gesteigerte Anschaulichkeit (die Haare Fatoumata Bérétés bewegen sich infolge des Lobpreises (Camara 1978: 89f)), die ausführlichere Ausschmückung der Szenen und die Innenschauen weniger idealisiert bzw. 'menschlicher' und der jeli zum kompetenten Psychologen²³³, der selbst auch Gefühle hat: Balla erkundet unbehelligt Soumaoros Wunderkammer, hat aber schreckliche Angst, dann durchströmt ihn unbändige Freude, als er das balafon erblickt, er spielt, das Zimmer belebt sich, die Köpfe der Toten bewegen die Wimpern, fangen an zu lächeln (ebd.: 205).

Durch die gesteigerte Ausführlichkeit und dadurch das Eingehen auf Gefühle und Gedanken kommt hier an einigen Stellen nicht nur der prädestinierte Herrscher zur Geltung, sondern auch mehr allgemeingültige Aspekte der *horonya*, wie z.B. „l'homme qui trahit son engagement est moins qu'un animal“ (ebd.: 67). Die Ehre ist ein starkes Leitmotiv für das Handeln der Helden, provoziert von dem jeli Balla: „Quel exploit vas-tu accomplir [...] qui devra être dit par les griots jusqu'à la fin du temps?“ (ebd.: 228) und „Mon rôle, autant que griot du Mandén, serait-il de parler de notre humiliation aux générations futurs? [...]“

könnte.

230

Z.B. der König von Do, der angesichts der Wahl des Jägers in schallendes Gelächter ausbricht; der König schämt sich über seine Vergewaltigung Sogolons (Camara 1978: 125).

231

Die jeliw spielen Gitarre und singen den Lobpreis des Jägers, der tanzt (Camara 1978: 61), Doua ist auch der Hofmusiker (ebd.: 89f), Tountoun Manian, die älteste jelimuso singt für Sogolon bei deren Hochzeitsfeier (ebd.: 98f, 106), Balla singt *Niama* (ebd.: 157), stimmt Lobpreis für Soumaoro an (ebd.: 206), Balla als Preissänger (ebd.: 248ff).

232

„Non, non, m'enlever mon griot, c'est inadmissible! Il faut que Dankaran Touman me rende mon griot, s'il veut la paix“ (Camara 1978: 167). Soundiata ist „avant tout un homme d'action“ (ebd.: 221). Soundiata: „je ne veux plus parler: je ne suis pas un griot, je suis un homme d'action. Demain je lui ferai la guerre“ (ebd.: 230). Balla: „Tu es l'action, moi, ton griot, je suis la parole!“ (ebd.: 233) Der König ist zusammen mit seinem jeli Doua: „Son conseiller, confident et porte-parole [...] toujours présent, ne songeait se distraire du service du roi un seul instant“ (ebd.: 82). jeli als Sprecher (ebd.: 93f, 133, 148, 230), Diata ist nun Mansa und niemand darf mehr seine Stimme hören, alleine Balla spricht für ihn (ebd.: 252). Balla: droit de plaisanter sur tous (ebd.: 256).

233

Kennt den König in und auswendig, guter Psychologe, erkennt sofort seinen psychischen Zustand, weiß was er denkt, hilft ihm indem er das Wort ergreift (Camara 1978: 93f, 133, 148).

Dankaran Touman a préféré s'enfuir, toi, tu as choisi l'honneur en faisant face à l'orage“ (ebd.: 234); doch ansonsten ist Soundiata in seinem Handeln von dem jeli relativ unabhängig.

Massa Makan Diabaté. Der mächtige jeli

Der schreibende jeli

Mit Massa Makan Diabaté ergreift ein jeli selbst das Wort und bringt sich in den französischsprachigen schriftlichen Diskurs ein, der zu dieser Zeit *Sunjata* bereits nicht mehr unter ausschließlich historischen Gesichtspunkten betrachtet, sondern als Epos und damit als literarischen Text analysiert. „Le travail de Massa Makan Diabaté se situe dans un contexte de recherches (les années 70 et 80), où anthropologues, écrivains et griots participaient ensemble à l'élaboration d'un corpus de textes sur l'épopée“ (Thiers-Thiam 2004: 39).

Zum einen aktualisiert Diabaté das Epos als Bildungsmedium, darüberhinaus hat er aber auch als jeli, als Schriftsteller, ein ganz persönliches Projekt, mit dem er sich als Textproduzent beweisen will, der seine Vorgänger, vor allem seinen Onkel, übertrifft. Mit den *Sunjata*-Versionen schreibt er sich als jeli in das System zur Erlangung der *ñaaraya* ein, um seine Unsterblichkeit zu garantieren (vgl. Keita 1995: 81-83), weil *Sunjata* der Text schlechthin der Mandingues ist, das die 'Seele' des Manden ausdrückt, mit dem sich die jeliw beweisen.

Seine Bedeutung als Schriftsteller ist unbestritten: „13 major works in less than twenty years. Many people consider him the founder of modern Malian literature, but to those who told him this, he answered that one never creates a literature, one only continues a tradition“ (Keita 1995: 183).

Diabaté studiert in Frankreich. Der Politikwissenschaftler und Soziologe promoviert in Geschichte über die Rolle des jeli als soziales Gedächtnis in Mali. 1968 (oder 1966 laut Einleitung in Diabaté 1975) macht er eine Aufnahme einer *Sunjata*-Performance seines Onkels Kele Monson in Kita, die zur Grundlage seiner eigenen Veröffentlichungen wird.

Der jeli ergreift das Wort

Unter den Autoren, die mit dem *Sunjata*-Stoff gearbeitet haben, nimmt Diabaté eine Sonderstellung ein. Er ist sowohl Wissenschaftler als auch jeli und so hat er als Grundlage seiner Texte sowohl die Performances der Tradition, als auch die wissenschaftliche (Sekundär-)Literatur, die sich vor allem in Fußnoten bemerkbar macht, als auch seine eigene Kunst der Rhetorik der *jeliya*. Diese Mischung ermöglicht ihm einen sehr überzeugenden Ansatz, erlaubt ihm einen zugleich gelehrten und künstlerischen Ansatz und führt dazu, daß er Strategien und Techniken entwickelt, die Kunst des Epos ins geschriebene Französisch zu

übertragen. Der Autor tritt also nicht nur als Anthropologe auf, der sammeln und wiedergeben will, sondern er hat in seiner Funktion und Identität als jeli ein literarisches Projekt. Er macht sich zum modernen jeli, zum Schriftsteller-jeli.

Le vieillard ... et l'aède, c'est à dire le griot: voilà deux sources auxquelles Massa Makan Diabaté s'est abreuvé [...] Mais n'oublions pas que Massa Makan est lui-même griot, de la grande famille des Diabaté de Kita. D'être allé à l'école française n'a rien enlevé de son art: celui de conter qui caractérise tout griot digne de ce nom“ (Diakité 1984: 201).

Massa Makan Diabaté bearbeitet den Sunjata-Stoff mit *Si le feu s'éteignait* (1967), *Janjon et autres chants populaires du Mali* (1970), *Kala Jata* (1970), *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata* (1975) und *Le lion à l'arc* (1986)²³⁴. Die Ausbildung und Selbstinszenierung des Autors als jeli ermöglicht eine Schreibweise, die Texte erschafft, die eine größere Treue zu den oralen Genres aufweisen und zugleich einen souverän spielerischen, ja spöttischen und ironischen²³⁵ Umgang, eine wertende Distanz²³⁶ bezüglich der Textvorlage. Der Text zeichnet sich durch die besondere Darstellung der jeliw als handlungs- und entscheidungsmächtig, kühn und redlich aus. „Kala Jata est, non seulement de toutes les versions françaises de la geste de Soundiata mais aussi de tous les textes francophones africains que nous connaissons, celui qui fait le plus de place à l'artiste oral“ (Keita 1995: 94)²³⁷. Diabatés Anliegen ist es, ein Modell einer zeitgemäßen jeliya vorzuführen. Gleichzeitig kann er sich aufgrund seines Status als jeli erlauben, zu kritisieren. Der jeli darf spotten, der jeli darf alles sagen! Er definiert die Aufgabe von jeli und *hōron*, bzw. *ɲana* und *ɲaara* neu, indem er aktuelle Mißstände hinsichtlich der jeliya kritisiert und selbst ein neues Beispiel gibt.

Die Epos-Performance als Buch

Diabaté hat *Sunjata*-Bearbeitungen realisiert, mit denen er versucht, das Epos in einen französischen geschriebenen Text zu übertragen, der letztlich der ursprünglichen Performance näher kommt als eine Transkription und auch als die Texte seine Vorgänger²³⁸. Der jeli-Schriftsteller will die Lehrstellen, die bei der Transformation einer mündlichen Performance

²³⁴

1967: *Si le feu s'éteignait*. Bamako, Ed. Populaires du Mali. 1970: *Janjon et autres chants populaires du Mali*. 1970: *Kala Jata*. Bamako: Editions Populaires. 1975: *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris, Oswald. 1993 (1986): *Le Lion à l'Arc*. Hatier / CEDA

²³⁵

Über seine ironischen Brechungen z.B. bei Ischinger 1995: 136f, s. auch Le Potvin 2004: 171.

²³⁶

s. auch *Notre Librairie* 1984: 119.

²³⁷

Vgl. das Ende von *Kala Jata* und Ischinger 1995: 137.

²³⁸

S. dazu Thiers Thiam 2004: 101ff: Sie vergleicht in diesem Zusammenhang einleuchtend den Begriff der Authentizität bei Johnson und Diabaté.

in schriftlichen Text entstehen, durch schriftstellerisches Talent füllen und damit seinen Onkel übertreffen. Diabatés Schreibweise wird auch als „fingierte Oralität“ (Tine in Ischinger 1995: 156) bezeichnet. Der Text gibt die Illusion der Performance: *Kala Jata* besteht aus dem Dialog zwischen den Figuren Kele Monson und Seku, dem die Geschichte erzählt wird. Dazu aber taucht ein weiterer Erzähler auf, der z.B. beschreibt, wie Kele Monson auf der Kora spielt und damit den performativen Rahmen vor Augen stellt²³⁹. So wird die Geschichte erzählt, in der Dialoge zwischen den handelnden Figuren viel Raum einnehmen und die Handlung außerdem von *fasaw* unterbrochen wird. So ist der Text wortbasiert und weniger handlungsorientiert. Die größere Nähe zum oralen Epos zeigt sich auch in linguistischer Hinsicht durch die Einbeziehung von Mande-Begriffen und bereits an der Schreibweise des Helden: „Sun Jata“, also nicht französisiert.

Hier treffen sich die Redeweisen von Kele Monson, vom Anthropologen und vom Schriftsteller.

Diabaté macht aus seinem Onkel Kele Monson Diabaté, chef de griots in Kita, „un des plus grands traditionalistes du Mali“ (Diakitè: 1984: 202) den „griot-narrateur“; der Onkel wird zur „personnage fictionnel“, gleichzeitig tönt im Text auch die Stimme des Anthropologen heraus (Thiers-Thiam 2004: 39). Ab der ersten Seite stellen die Fußnoten die Worte des Textes in Frage. In ihnen erhebt der Autor seine Stimme, läßt dort aber auch eine Vielzahl anderer Stimmen zu Wort kommen (Niane, Seydou, Bâ, ...). Der Schriftsteller macht sich selbst mächtig im Text: Er kreiert Paratexte, in denen er über jeliw, inklusive seinen Onkel, schreibt, und dann richtet er im Text selbst die jeli-Figuren danach aus (vgl. Thiers-Thiam 127).

Diabaté produziert mehrere Versionen desselben Epos', die sich alle mehr oder weniger voneinander unterscheiden²⁴⁰, weil er eben als jeli handelt, dessen Versionen auch stets Varianten sind²⁴¹.

Mit dem Versuch, durch seine eigenen *Sunjata*-Versionen seinen Onkel Kele Monson zu übertreffen, schreibt er sich in das Verfahren der *fadenya* (Rivalität) ein, das als Gegenpol zur *badenya* (Solidarität) soziale Beziehungen und gesellschaftliche Neuerungen steuert (Keita 1995: 10), durch Überschreitung, ein Hintergehen des Alten Innovation schafft (Keita 1995: 128; vgl. Thiers-Thiam 2004: 123f). Diabaté gelingt es, die jeli-Figuren stark zu machen und

²³⁹

Zur Einbeziehung der Performance (Musik): Thiers-Thiam 2004: 121.

²⁴⁰

Zur Entwicklung seines Werkes s. Thiers-Thiam 2004: 126f.

²⁴¹

S. dazu Keita 1995: 81.

damit die jeliya zu zelebrieren und zugleich seinen Onkel, verkörpert in der jeli-Erzähler-Figur Kele Monson spöttisch zu ironisieren und sich dadurch selbst eine hohe Position zu verschaffen.

Mit *Kala Jata* (1970) beginnt seine Sunjata-Trilogie. Der Erzählung vorangestellt ist eine „Portique“, die eine Figur namens Seku zu Kele Monson sprechen läßt: „Kele Monson, je me perds dans les nombreuses dénominations que tu attribues à Sun Jata“ (Diabaté 1970: 5). Gleich schon im ersten Satz wird seine Strategie, die übergeordnete Position des älteren Onkels, des Lehrers, anzugreifen, deutlich: Respektvoll beginnt er mit der Nennung Kele Monson, doch das nächste Wort ist gleich: „je“ (auch wenn die auftretende Figur hier Seku genannt wird), die darüberhinaus eine Art versteckte Kritik an der Klarheit der Rede des Lehrers ausdrückt. Die Portique ist dann ein Dialog, in dem Kele Monson Seku die verschiedenen Namen Sun Jatas erklärt, eingeschoben sind Teile von *fasaw* Sun Jatas, dazwischen wiederum ein Sticheln: Auf eine Frage (nachdem er ihn vorher schon hat sagen lassen: „Je me sens si las, Seku ! As-tu bientôt fini de me pincer les côtes avec tes questions?“), antwortet er „Et je ne puis te répondre“, woraufhin der Erzähler kommentiert: „Yan'mari yo... Nanage Monson qui se dit un maître serait-il encore un élève?“ (ebd.: 8). Kele Monson wird im Laufe des Textes immer müder (v. a. ebd.: 80).

Mit *L'aigle et l'épervier* veröffentlicht Diabaté eine Übersetzung der Aufnahme der Performance seines Onkels. Dem Text, der von zahlreichen Fußnoten begleitet wird, ist nur eine zweiseitige „Introduction“ vorangestellt. In *Le Lion à l'Arc* schließlich vollendet er sein Bild als Wissenschaftler und jeli-Schriftsteller: Er kehrt zurück zu der poetisch bearbeiteten Version der Performance von *Kala Jata*, die er mit einigen Änderungen übernimmt, stellt der Erzählung aber eine ausführliche „Introduction“ voran, die er nach eigenen Angaben seiner „thèse“ entnommen habe. Kapitel darin sind „Le Manden“, „Epopée et société mandingue“, „Les griots“.

Panegyrik im Zentrum

„ - Ah! s'écria Sun Jata, Sumangurun avait raison. Il est bien agréable de s'entendre chanter“ (Diabaté 1970: 77).

Mit Diabaté wird der Preisgesang im Diskurs rehabilitiert. Noch bevor Diabaté die Performance seines Onkels aufnimmt, gibt er ein Buch bei den Editions Populaires, Bamako heraus: *Si le feu s'éteignait* (1967). Hier gibt er bereits die Richtung vor, in die ihn seine weiteren Publikationen leiten werden. Es handelt sich um eine Sammlung von Erzählungen aus dem malischen Kanon oraler Literatur, inspiriert von der Geschichte Malis. Es ist vor

allem an Kinder gerichtet, mit der didaktischen Intention, ihnen Leitfiguren aus der Vergangenheit zum Vorbild zu zeichnen²⁴² und Werte zu vermitteln. Der Autor „est allé dans le passé du Mali, prendre ce qu'il y a de beau, de noble et d'humain [...] et il a chanté“ (Diabaté 1967: 7). Er zeigt sich hier also schon als jeli-Schriftsteller, der auf Papier „besingt“.

Das Singen nimmt in Diabatés Werk eine entscheidende Rolle ein. Seine Texte ranken sich um die bekannten *fasaw* des Kanons²⁴³, womit nicht nur wiederum eine Nähe zur oralen Performance hergestellt wird, in der *fasaw* an entscheidenden Stellen einen Übergang markieren, sondern wodurch auch das Element der Panegyrik ins Zentrum gerückt wird. Anders als seine Vorgänger, die den Lobpreis entweder als 'leere Schmeichelei' abgewertet oder vor diesem diskursiven Hintergrund geflissentlich zu einer Nebensache gemacht haben, wird er hier zum konstitutiven Element der Erzählungen. Die Panegyrik des jeli wird zu dessen zentralen Attribut und gleichzeitig umgedeutet und neu bewertet. Damit wird der jeli zum Preissänger, ohne zum Schmeichler zu werden. Im Gegenteil, in den *fasaw* drückt sich für Diabaté all das aus, was „schön, edel und menschlich“ ist, sie sind für ihn nicht nur ästhetischer Genuß, sondern auch eine Quelle der Menschlichkeit und Wegbereiter des Edelmut. Damit transportieren sie nicht zuletzt den Verhaltenskodex der *horonya*. Das identitätsstiftende Element der *fasaw* wird hier zum ersten Mal explizit hervorgehoben. So kann Keita in seiner Monographie über Diabaté emphatisch schreiben:

Le *fasa* qui tisse [*ka fasa da*] le *ngara* est ce qui leur permet de se connaître, *yèrè don*, et de connaître ce que leurs ancêtres ont été, base de tout progrès et de tout dynamisme social [...] miroir dans lequel les Mandingues prennent conscience de leur appartenance à une collectivité prestigieuse [...] lieu où s'intègrent toutes les valeurs fondamentales qui déterminent leur existence collective à travers l'espace et le temps (Keita 1995: 50).

Diabaté legitimiert damit nicht nur die panegyrische Funktion der jeliw, sondern nutzt sie, um damit den jeli ins Zentrum der sozialen Dynamik zu stellen.

In *Janjon et autres chants populaires du Mali* (1970) werden in poetischer Sprache die Geschichten zu den bekannten *fasaw* Malis erzählt und die *fasaw* jeweils übersetzt eingebunden. Auch hier wird versucht, den oralen Bambara-Text tatsächlich zu *übersetzen*, das heißt, den Gehalt in die neue Sprache und das neue Medium zu transportieren: Diabaté „s'est efforcé de traduire fidèlement toutes ces chansons, en leur conservant autant que possible leur poésie d'origine“ (Diakité 1984: 203). Jeder Gesang ist hier eingebettet in seine

242

Daher bei Ischinger: „Die Lieder sind das Kulturerbe des Manding-Volkes, sie sind in Diabatés Augen auch der fruchtbare Boden für eine kulturelle Entwicklung, die auf der Kontinuität tradiert Lebensweisheit und der Bewältigung neuer zwischenmenschlicher, sozialer und politischer Probleme aufbaut“ (Ischinger 1995: 135).

243

S. dazu Keita 1995: 81f, 88.

Geschichte, vor der wiederum ein kurzer Paratext eine Erklärung abgibt. Drei der elf *fasaw* sind direkt auf Sunjata bezogen, weitere zwei auf zwei seiner Gefährten. In *Janjon*, dem *fasa*, das als Titelgeber fungiert, wird die Bedeutung der Panegyrik illustriert, indem die Figur Fakoli alles daran setzt, daß ihm ein bestimmtes *fasa* gewidmet wird. „Janjon“ beschreibt Diabaté als die Angst vor der Schlacht, und gleichzeitig der Sieg über sie und den Feind. Es sei zuerst für Sunjata gesungen worden, bis Fakoli es übernehmen darf, nachdem er, von den jeliw provoziert, drei Großtaten vollbracht hat.

Auch im Kapitel *N'yaro* wird die Bedeutung des Preisgesangs hergestellt: Es handele sich um einen Peulh-Gesang, in dem es heißt, die Musik seines jeli mache Ardo Galo unbesiegbar. Nur weil der Geist des jeli von höheren Mächten verwirrt worden sei, sei er getötet worden.

Das erste der Kapitel in *Janjon* ist keinem jeli als Sänger gewidmet, wie man es vielleicht erwartet, sondern trägt die Überschrift: „Une mère chante son fils“. In der Tat ist es Sogolon, die das erste Loblied auf ihren Sohn Sunjata anstimmt, als er sich endlich zum Laufen erhebt²⁴⁴. Auch Sunjata selbst komponiert ein Preislied für einen seiner Feldherren, das später zum *fasa* von Tira Magan ni Kankejan wird²⁴⁵. Der Gesang selbst ist damit bei Diabaté kein Differenzmerkmal des jeli. Die Betonung der Komposition wichtiger *fasaw* durch die zentralen *horon*-Figuren ist ein weiteres von Diabaté eingesetztes geschicktes Verfahren, um die Figur des jeli als Preissänger aufzuwerten. Als im Text legitime Ausdrucksform 'wertvoller' *horon*-Figuren wird auch der Preisgesang aufgewertet und mit ihm seine Spezialisten, die für die Popularität der jeweiligen *fasaw* und ihrer Adressaten sorgen.

ɲana und ɲaara

Auch bei Diabaté wird die Differenz von Aktion und Wort und den jeweiligen Verkörperungen durch Held (*ɲana*) und jeli (*ɲaara*) aufgestellt. Auch in diesem Text geht es also nicht um die Differenz jeli-*horon*, sondern um eine besondere Form des jeli und um den „n'gana“. In seinen Texten werden die jeliw jedoch mächtiger und die Helden im Gegenzug kritischer dargestellt als zum Beispiel bei Niane.

Der Autor stellt in *Le Lion à l'Arc* der Erzählung von Sunjata eine Einleitung mit einer Beschreibung des Manden voraus. Sie beginnt mit den folgenden Worten, die bereits die Stärke des jeli andeutet: „Et la tradition dit : « *Parler est un art difficile. Le tout est de savoir le poids des mots. Et qui ne sait les tailler, les arrondir doit s'en remettre à un griot, car dans l'héritage du Manden, c'est aux griots qu'appartient la parole* » (Diabaté 1993: 12). Dies ist

244

Ebenso in Diabaté 1970: 40.

245

Ebenso: Sunjata selbst singt für seinen Feldherren: Diabaté 1970: 83. Ebenso z.B. bei Cissé und Kamissoko 1991: 96, Adame Konaré Ba 1983: 100ff. Anders bei Innes 1974: 295ff, Bird / Kendall 1980: 20ff.

ein Zitat aus *Kala Jata*, dort ist sie Kele Monson in den Mund gelegt, der sich damit an Seku wendet (Diabaté 1970: 34). Der jeli wird als das Wort vorgestellt, wobei die Beziehung zusätzlich mit zwei Mande-Begriffen erklärt wird: „n'gara“ und „n'gana“, die nicht nur die Beziehung zwischen Sunjata und seinem jeli beschreiben, sondern in der sich ganz Manden manifestiere.

Si, à partir des traditions, on peut de façon laconique définir le Manden par le karité et le nété, on peut dire également que d'un point de vue sociologique le Manden fut, depuis ses origines jusqu'à Sunjata, *la liaison du ngana et du n'gara*.

Brièvement, le n'gana c'est l'enfant terrible qui offre ses services si l'on ne va pas le chercher pour sauver une situation politique compromise. C'est l'homme qui prend à son compte les espoirs déçus du manykaya (l'état d'être malinké, son éducation). C'est avant tout et surtout un homme de l'action individuelle à caractère violent.

Le n'gara est la mémoire sociale du Manden, c'est à dire le griot en pleine possession de son art et conscient de sa fonction de pousser le n'gana à l'action (Diabaté 1993: 15).

„N'gana“ ist der Mann der Tat und „n'gara“ das soziale Gedächtnis. „Aussi, dit-on, *le Manden c'est le n'gana et le n'gara*. En termes clairs, la liaison de la parole et de l'action“ (Diabaté 1993: 17)²⁴⁶, von denen das eine ebenso wichtig ist wie das andere. Bekannte Zuschreibungen des jeli werden auch hier aufgegriffen. Mémoire sociale bzw. parole²⁴⁷ implizieren bei Diabaté folgende Funktionen: Streitschlichter, Berater, Bote, Zeuge, Preissänger, und, übergeordnet: Mediator²⁴⁸. „Il est l'intermédiaire entre le *tontigi* et le passé ; entre le *tontigi* et les autres, enfin entre le *tontigi* et lui-même, par la parole qui est son domaine réservé“ (Diabaté 1993: 27). Er ist der Vertraute, der Informator.

Zu Sunjata schreibt Diabaté, er sei „surtout le *n'gana* qui triomphe de *Sumangurun*, l'envahisseur. Aussi, detient-il son pouvoir politique plus de son action personnelle que de sa naissance“ (Diabaté 1993: 17), er ist also der *n'gana* par excellence. Gleichzeitig sei er aber auch der kulturelle und spirituelle Bezugspunkt. Damit begründet er das Phänomen *n'gara-n'gana*²⁴⁹.

246

Zu *ngana* und *ngara* s. Keita 1995: 84ff, 129. „Peu de peuples dépendent de leur art pour l'affirmation et l'expression de leur identité autant que les Mandingues. Autant dans leur mythologie que dans leur vie quotidienne, l'action apparaît comme étant de la même substance que la parole, à telle enseigne que le *ngana* est toujours accompagné du *ngara*, l'artiste dont la parole galvanise son courage et célèbre ses exploits devant le reste de la société“ (Keita 1995: 49).

247

„Génie de la parole“ (Diabaté 1993: 29, 31).

248

Streitschlichter, Berater des Königs, denn er kennt die Sitten und Bräuche, ist „admis dans toutes les catégories sociales“ (Diabaté 1993: 26). „Par ses voyages il sert de trait d'union entre les Malinké et les autres“ (Diabaté 1993: 27). In Kriegszeiten ist er der Psychologe der *tontigi*, als „intermédiaire entre l'homme tel qu'il est et celui qu'il doit être par l'évocation des faits glorieux des ancêtres et en jouant les louanges de chaque famille guerrière [...] s'emparer du *tontigi* pour le pousser à des faits glorieux au mépris du danger“ (Diabaté 1993: 27).

249

„il cincentre en ses mains le pouvoir temporel et spirituel, c'est à dire l'autorité, lieu de référence culturelle [...] De son autorité naît une stabilité avec la cristallisation du phénomène *n'gara-n'gana* sur lui“ (Diabaté 1993: 17).

Die enge Beziehung zwischen dem Helden und dem jeli wird durch ihre Verschiedenheit möglich. Während unter den *horonw* gleichen Status' das Prinzip der *fadenya* für eine gegenseitige Rivalität sorgt, die ein Vertrauensverhältnis erschwert – dies gilt ebenso unter Helden wie unter jeliw, wie (auf der textexternen Ebene) das Verhältnis Diabatés mit seinem Onkel zeigt und z.B. in *L'Assemblée des Djinnns* eindrücklich vorgeführt wird²⁵⁰ – besteht zwischen og. niemals eine Konkurrenz. Diabaté erklärt dies anhand der kurzen Episode einer Intrige:

« -Ah ! Nous allons ourdir une trahison
Contre Kanu Sinbon et Kanu Nyogon Sinbon,
Les destituer,
Pour introniser Lawali Sinbon.

Dazu die Fußnote:

Cette notion de trahison est fondamentale au **Mande et surtout en pays bambara**. Le Mandingue est fasciné par le pouvoir, et le pouvoir comme tout monopole crée contestation: chacun veut l'avoir pour lui. D'ou la liaison des **horon** – qui sont concurrentiels – avec les **nyamkala** qui ne le sont pas“ (Diabaté 1993: 20²⁵¹).

Die enge Verbindung hat hier die Form einer Scherzverwandtschaft, eines Bundes, der zu gegenseitiger Solidarität und Loyalität verpflichtet, wie in einer anderen Episode deutlich gemacht wird: Als Sun Jata die von Sumanguru durchtrennten Achillessehnen seines jeli bemerkt, weint er, bevor er seine eigene Wade abschneidet und dem jeli zu essen gibt, woraufhin ein Bund geschlossen wird (ebd.: 81). Das Motiv der geteilten Wade wird oftmals als Grundlage einer Scherzverwandtschaft verwendet, wie z.B. für diejenige zwischen Dogon und Bozo.

Der jeli wird zu einer mächtigen Figur, die ihre Macht entsprechend der Prominenz des Preisgesangs vor allem aus ihren panegyrischen Fähigkeiten gewinnt, die bisweilen magische Prozesse auslösen²⁵². Wie auch in der Version von Lamine Diabaté / Jan Jansen (s. Kapitel Transkriptionen) werden die jeli-Figuren besonders kühn und mutig dargestellt.

Jakuma Doka begleitet die Tochter von Dankara Tuman zu Sumangurun, „entra dans sa case secrète, découvrit son balafon et se mit à jouer“ (Diabaté 1970: 57). Im Angesicht des Todes beginnt er kaltblütig zu singen, improvisiert ein Lied, das Sumanguru, im Begriff ihn zu töten, umstimmt, die außerordentlichen Fähigkeiten des jeli illustrierend. Der Gewalt stellt er den

250

Vgl. Kapitel zu Diabaté, XIII.

251

Fettdruck im Original.

252

„Quand on refait le toit du Kamablon, / C'est par ce chant que les griots terminent la cérémonie. / Une femme qui peut concevoir / N'entend pas cette chanson et engendre à nouveau“ (Diabaté 1993: 81).

Gesang entgegen. Der panegyrische Gesang ist stärker als die Gewalt, den Gegner auf seine Seite ziehend.

Loyal und todesmutig stellt er sich Sumanguru entgegen, als dieser ihn bei sich behalten will: „Je suis le griot de Sun Jata qui est en exil. Je ne puis servir un autre tant qu'il voit le jour. Depuis qu'il est parti, le Mande pour moi s'est dépeuplé“ (ebd.: 58f).

Anders als die Kuyaté-jeliw, die als die 'ersten', 'reinen', die 'Könige' der jeliw ohnehin einen valorisierten Status haben, tragen besonders die Diabaté-jeliw, wie als Kompensation der Rolle ihres als Vorfahren begriffenen Protagonisten der Büffeljagt-Geschichte, Sorge, die jeliw als sehr stark darzustellen.

Während der jeli bei Niane dem Helden folgt, ist die Folge hier umgekehrt: Die jeliw weisen den Weg, sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: Die alte jelimuso Tumu Manian begleitet Sun Jata und seine Gefährten nicht nur ins Exil (natürlich mit einem *fasa* auf den Lippen), sondern geht vor ihnen her (Diabaté 1970: 50). Hier wird mit der jeliya zugleich die *musoya* gewürdigt. Diabaté, der in seinem Werk durchweg starke Frauengestalten auftreten läßt²⁵³, wertet mit den jeliw auch die Frauenfiguren auf, koppelt in seiner Valorisierung Gender- und 'Kasten'-Differenz.

Auch im übertragenen Sinne weisen die jeliw den Weg: Als Sun Jata gestorben ist, sind es die jeliw, die auf die Frage, was jetzt getan werden solle, mit einem Gesang antworten (Diabaté 1970: 89). Hier ist es nicht Sunjata, der die Organisation des Reiches regelt, sondern die jeliw nach seinem Tod, und zwar mit dem Mittel des Gesangs, der dadurch Bedeutung als Mittel politischer beratender Rede erhält²⁵⁴.

253

Vor allem in *Kala Jata* haben die Frauenfiguren eine sehr starke Position. Die Tochter von Farin tunkara in Mema rettet ihn beim Sigi Spiel (Diabaté 1970: 62). Die handelnden sind eher die Frauen hier (s.auch Mutter Dankarans). Seine Schwester entlockt Sumanguru dessen Geheimnis (ebd.: 71). Sumanguru flüchtet mit seiner Lieblingsfrau (ebd.: 72). Sun Jatas Mutter Sogolon ist eine der wichtigsten Figuren der Erzählung. Sie ist es, die Sun Jata lenkt und vom Erzähler rückhaltlos gepriesen wird (ihre Tugenden: ebd.: 32, 39, 46, 49). Sie verkörpert das Mutterideal mit tadellosem Charakter und großer Stärke, so daß der Text in aufrichtiger Weise der Lobgesang der Mutter als der des Helden ist (s. auch Keita 1995: 136). Nicht ohne Grund hat Diabaté das Buch seiner Frau gewidmet und der Erzählung ein Gedicht ihr zu Ehren vorweg gestellt.

254

Auch in *Janjon*: Hier ist die Rahmenhandlung so, Sun Jata ist gestorben, alle sind ratlos, da fangen die jeliw an zu singen, sie sind es, die die Staatsordnung ins Leben rufen, sie sind es, die die Antwort geben, die Wirtschaftsgrundlage von Landwirtschaft und handel legen, hier wird Sun Jata nochmals relativiert, verkleinert.

„Mais qu'allons-nous faire maintenant que Suba est mort ? Qu'allons-nous faire au Mande ? Qu'allons-nous faire du Mande ?

Et tandis que chacun se posait ces graves questions, les griots en ce chant ont répondu :

« Il cultivera celui qui aura choisi la culture [...]

Sun Jata n'est plus“

„Et plus que les autres les griots ont pleuré: sentant la mort venir, il avait dit:

Dementsprechend zeigen sich die jeliw auch wenig fügsam: „Nous n'irons pas à Gnogonson, dirent les griots; nous sommes habitués à recevoir, et non à donner“ (ebd.: 67f). Die jeliw stellen die Entscheidungen Sun Jatas infrage, folgen ihm nicht, widersprechen ihm wiederholt. Es zeugt somit von der Größe Sunjatas, wenn von ihm gesagt wird, er herrsche über die jeliw:

Celui qui tuera l'autre
Aura le mande.
C'est lui qui mangera le tribut et la capitation au Mande.
C'est lui qui gouvernera les griots.
Les griots l'adoreront (ebd.: 33).

Diese Stelle, die wiederum die jeliw als mit dem Herrscher Manden ausmachend darstellt, wird mehrmals wiederholt²⁵⁵, was auf ihre zentrale Bedeutung hinweist. In einer Fußnote steht dazu: „Gouverner les griots est une tâche difficile car ils constituent le corps social le plus libre de la société malinke“ (ebd.: 38).

Was Diabaté in der Einleitung schreibt, bestätigt sich also in seinem Erzähltext: Der jeli

participe au pouvoir en influençant la décision du roi [...] En outre, il est interdit de lui faire violence, son *nyama* serait fatal à qui verserait son sang. On ne peut non plus le réduire en esclavage. La seule interdiction qui pèse sur lui, c'est son exclusion de certaines sociétés secrètes telles *le komo*“ (Diabaté 1993: 26f).

Er erscheint als die freieste Figur von allen, „il peut, jouissant d'une parfaite liberté, publier avec autant de verve la mauvaise ou la bonne renommée“ (ebd.).

Weiterhin wird die Wahrhaftigkeit des *horon* zu einem herausstechenden Charaktermerkmal des jeli: Sun Jata sucht nach seinem Sieg vergeblich nach Balla. „L'ancêtre des Kuyate hait le mensonge plus que tout au monde. Amusons-nous donc à mentir, et s'il est vivant nous l'entendrons protester“ (Diabaté 1970: 75)²⁵⁶. Er lügt nicht nur nicht selbst, er erkennt die Lüge auch, wenn sie ihm begegnet und hat die Fähigkeit, zwischen wahr und falsch zu unterscheiden.

Und er erscheint gemeinsam mit dem Helden als Jäger: „Seku, je te parle d'un homme, et d'un vrai! Un homme pour de bon! Il a nom Sun Jata. Qui d'autre que le fils de Bolin Jigi peut l'évoquer? Il a chassé trois ans à Kenu Kurula avec Kalajan Sangoi, mon ancêtre“ (Diabaté

- Toute ma vie les Jeli m'ont servi de vêtement. Gens du Mande, faites qu'ils ne souffrent pas après ma mort“

„Il s'adonnera au commerce celui qui
Aura choisi le commerce.
Suba a vécu (*Janjon*: 40).

255

Auch Diabaté 1970: 47, 50, 52, 72.

256

Auch in *L'aigle*: Nach dem Sieg: „l'ancêtre des Kuyate était à demi-mort, / Parce qu'il ne savait comment se lier à deux rois. Quelqu'un a dit: « Si on dit un gros mensonge, / On verra l'ancêtre des Kuyate“ (Diabaté 1993: 80).

1970: 50)257.

Dementsprechend wird bei der Büffel-Episode der Ursprung des Diabaté-Patronyms geflissentlich übergangen.

Im Vergleich dazu wird die Bedeutung Sun Jatas relativiert, zum Beispiel, indem immer wieder in seinem *fasa* darauf hingewiesen wird, daß er weder der erste noch der letzte große König sei.

Das „Sun Jata Faasa“, gesungen von Tumu Manian und Balla Fasseke, beginnt:

Sogolon Magan, Oh fils de Sogolon !
Tu es né pour que les maîtres de la parole
Te glorifient au Mande ;
Mais sache-le, Sogolon Magan,
D'autres t'ont précédé au Mande
Et d'autres encore te succéderont.

„Tu as été précédé“ ist das Hauptargument der beiden Strophen. Mit ihnen tritt der Refrain in Dialog, der die Stärke Sunjatas betont (Diabaté 1970 (Janjon): ²⁵⁸). Auch andere Helden werden geehrt, zuerst Sumangurun²⁵⁹.

Kala Jata handelt zwar eindeutig vom großen Eroberer, aber laut Diakité – und das würde auch gut passen zur Intention Diabatés, seinem Text einen aktuellen Wert zu geben, Werte zu besingen, die an die aktuelle Gesellschaft gerichtet sind – „*Kala Jata*, c'est avant tout le destin d'un homme confronté aux dures épreuves“ (Diakité 1984: 202). Sun Jata hat es sehr schwer in diesem Text, die Darstellung seines Exils ist schon fast Mitleid erregend (s. auch ebd.: 55, 74), aber er hat ein Schicksal, und um dieses zu erfüllen, macht er alles was notwendig ist, arbeitet hart.

„Sun Jata, / Tu es le lion à l'arc“ wird zum Leitmotiv des Textes. Allerdings wird diese Aussage im Laufe des Textes auch immer wieder mit Fragezeichen versehen und unvollständig wiederholt (z.B. Diabaté 1970: 19f). In diesem Text wird Sun Jata nicht glorifiziert wie bei Niane, es werden keine idealisierten Verhältnisse geschaffen, sondern es mischen sich Spott und Ironie in die Erzählung, ein Humor, der zum Lachen anregt, und der

²⁵⁷

Auch in *L'aigle*: Der Text beginnt mit der Anrufung der Gottheit, dann folgt zur Legitimation seine Genealogie bis zu Sunjata. Und zwar: „Ce Kalajan Sangoyi / A chassé avec Sunjata au Mande“ (Diabaté 1993: 11). Das wird sogar wiederholt, mit der Präzisierung „trois ans“. Zuerst tritt der jeli auf, dann der Held der Geschichte, und zwar nur in einer egalitären Verbindung mit dem jeli. Auch in *Kala Jata*: Es wird nicht nur Sun Jata in Erinnerung gerufen, sondern auch sein jeli Kalajan Sangoi, der drei Jahre lang mit Sun Jata auf Büffeljagd war, und der Erzähler lobt sich selbst gleich mit, indem er sagt, ihm käme das Wort von diesem jeli (Diabaté 1970: 20) Und er log nie und vertat sich nie.

²⁵⁸

Auch in Diabaté 1970: 76.

²⁵⁹

Auch in Diabaté 1970: Sumangurun wird auch als Held dargestellt (56f).

jeli als *ɲaara* in seiner Differenz zum Herrscher, *ɲana* und *tɔntigi*²⁶⁰ nimmt eine überaus starke Position ein.

Drissa Diakité. Das Wort des Manden vom Archetyp des jeli als *horon*

Auch in Drissa Diakités *Kuyaté, la force du serment. Aux origines du griot mandingue* wird die Geschichte von Sunjata erzählt, aber er tritt – bereits im Titel – als Hauptfigur zurück: „Drissa Diakité nous donne un nouvel éclairage sur l'épopée mandingue parce qu'elle nous permet de comprendre que l'histoire du Manding n'est pas tout à fait liée à celle de Soundjata Keita“ (Kassogue 2011: 4). Das Buch könnte auch als Untertitel haben „La parole du Manden“ (vgl. z.B. Diakité 2007: 31).

Jeder Abschnitt beginnt mit „Elle est sur ma langue, la parole du Manden est sur ma langue! Elle sort de ma bouche, la parole du Manden sort de ma bouche! De ma bouche à moi, Kuyaté. Kuyaté, n'ai-je pas dit Kuyaté?“ oder einer Variation dieser Äußerung. Sunjata wird im Laufe der schriftlichen Bearbeitungen immer kleiner, dafür wächst der jeli.

Diakités Intention ist nicht das Sunjata-Epos, sondern die Geschichte von Manden. Niane nennt sein Werk *L'épopée Mandingue*, aber er reduziert es auf Sunjata. Hier ist es tatsächlich das Manden-Epos, in dem Sunjata nur einen Platz neben anderen Helden einnimmt, deren *fasaw* einen Großteil des Textes ausmachen und zu denen auch Soumaworo gezählt wird.

Diakités Quellen sind nach eigenen Angaben „les vestibules du Manden“, zwei traditionnistes in Kela und Kita, er war in Narena, Nyagassola, Djoliba; außerdem Niane, Diabaté, andere unveröffentlichte Texte in den „centres de documentation“, außerdem „la bandothèque“ de Radio Mali (Diakité 2007: Avant propos).

Der Historiker Diakité hat als Wissenschaftler geforscht und geschrieben wie ein synkretistischer jeli, der aus seinen Vorlagen einen neuen, eigenen Text macht. Seine Intention nennt er: „interpeller le passé afin d'en faire un repère utile pour toutes les générations africains“ (Diakité 2007: Avant propos). Die Nützlichkeit des Textes steht bei Diakité im Vordergrund. Es geht nicht um Wissen an sich, es geht auch nicht um Ästhetik an sich, es geht um Wissen und Schönheit unter der Prämisse der Nützlichkeit. Dieses Geschichtsverständnis steht hinter seinem Werk, das sich als ein historisches begreift: „Conçu comme une sorte de récit archétype de l'histoire de la fondation du Mali, j'ai fait symboliquement de *Kuyaté*, du nom générique des premiers griots du Manden, le porteur de cette parole“ (ebd.). Erzähler ist

260

Vgl. „s'emparer du *tontigi* pour le pousser à des faits glorieux au mépris du danger“ (Diabaté 1993: 27).

auch hier ein jeli, aber ein unpersönlicher, es spricht der Archetyp des jeli, der jeli an sich, der Kuyatè heißt, als der erste jeli. Der Text beginnt mit einem Dialog, wie es auch in den anderen Versionen üblich ist „Kuyatè? / Qu'y a-t-il donc de toi à moi?“ (ebd.: 29). Dies ist eine Anspielung auf die geläufige Etymologie von „Kuyatè“: „Es gibt ein Geheimnis zwischen uns“.

Aber wer spricht hier? Wer ist „moi“? Das moi, so wird schnell deutlich, ist der jeli-Erzähler: „Qui a fait de moi / Dépositaire de la mémoire collective“ (ebd.: 30), da ist eindeutig der jeli mit gemeint. Die Erzählstimme richtet sich an das Wort: „Kuma ... eh! Kuma... / Que me réserves-tu ce soir?“ (ebd.) Der jeli-Archetyp ist im Dialog mit dem personifizierten Wort. Dem Namen Kuyatè wird eine neue Bedeutung zugesprochen: Es ist nicht mehr das Geheimnis zwischen zwei historischen Helden, sondern „Kuyatè, c'est l'expression de la confiance partagée! C'est la force de l'engagement, c'est la force du serment, c'est la force de la parole“ (ebd.: 29). Vertrauen, Verpflichtung, Eid/Schwur und Wort werden hier synonym gebraucht und damit das Wort normativ²⁶¹ positiv besetzt, indem der Kerngedanke von *horonya* eingebracht wird. „Elle fonde la confiance, elle fonde la loyauté, elle fonde la fidélité. C'est l'honneur de chacun de la respecter. C'est le deshonneur de celui qui l'aura rompue!“ (ebd.). Das Wort liegt am Ursprung der *horonya*, ist das Wesen der *horonya*, das, was sie ausmacht. Das Wort wird sogar mit der Ehre identifiziert: „Kuma mon honneur“ (ebd.).

Er spricht zu dem Wort, und gleichzeitig ist es auch das Wort, das das Vertrauen begründet, das den Pakt ausmacht. Den Pakt zwischen dem Krieger und dem jeli: „le pacte qui me lie à tous les *tontigiw*-porteurs de carquois“ (ebd.: 30). So wird das Wort zur „parole sacrée“.

Auf diesen zwei Seiten ist kondensiert die Beziehung von jeli und *horon*, wobei hier kein Unterschied gemacht wird zwischen jeli und *horon*, sondern zwischen jeli und Krieger, denn *horon*, verbunden durch das ehrenhafte Wort, sind sie beide.

Mit den verschiedenen Adaptionen des Sunjata-Epos wird erkennbar, wie sich der Diskurs immer weiter vom Kolonialdiskurs entfernt und zu einem postkolonialen wird. Zugleich durchläuft die Differenz von Herrscherheld und jeli immer wieder leichte Änderungen, indem sich Zuschreibungen und Wertungen je nach Text an dessen Wirkungsintention anpassen und so Sunjata vom 'Bandenführer' zum unübertrefflichen Befreier seines Landes und schließlich zu einem Herrscher neben anderen wird, sekundiert von jeli, der ihm mal als Geschichtskenner folgt, mal durch seine Panegyrik lenkt und mal mit seinem Wort die Welt

²⁶¹

„La parole n'a de valeur que dite à bon escient“ (Diakité 2007: 29).

überhaupt konstituiert.

VIII Differenz als Freundschaft: Protagonistenpaare in den Romanen von Fily Dabo Sissoko, Lamine Kamara und Ismaïla Samba Traoré

Wie die vorhergehenden Kapitel bereits gezeigt haben, macht die gesamte Studie deutlich, wie Differenz immer neu und anders hergestellt und verhandelt wird und daß es demnach kein objektiv oder allumfassend gültiges Modell der untersuchten Beziehung gibt, wenngleich manche Texte versuchen mit bestimmten rhetorischen und narrativen Strategien diese(s) festzulegen bzw. so tun, als ob es das gäbe. Hier treten vor allem die anfangs analysierten Reiseberichte mit dem Versuch, modellhaft fremde Gesellschaften darzustellen, hervor. Die Arbeit zeigt, wie problematisch ein solches Vorgehen ist, wie dadurch Festschreibungen vorgenommen werden, die der Relativität der Phänomene nicht gerecht werden, wie also aus Zuschreibungen Festschreibungen werden.

Dagegen ist die Art und Weise der Differenz vielmehr abhängig von verschiedenen Faktoren, die in den einzelnen Kapiteln jeweils herausgearbeitet werden. Sie wird vor allem mithilfe von variabel eingebrachten und eingesetzten Zuschreibungen hergestellt, die auch abhängig von der (sozialen) Positionierung der Figur im Netz der Differenzen sind. Sie ist also auch abhängig davon, wie die Figuren in Relation zueinander vom Erzähler aufgestellt werden. Dies wird besonders in diesem Kapitel deutlich, in dem Freundschaftsbeziehungen die Konstruktion der Differenz bestimmen. *Horon* und *jeli* treten hier als zwei Freunde auf, deren Beziehung durch ihre Verschiedenheit ermöglicht wird. Sissoko bezeichnet seine *horon*-Protagonistin zusammen mit ihrer Sklavin und ihrer *jeli* als „les trois amies“ (Sissoko 2000: 11), genauso nennt Kamara *horon* und *jeli* „les deux amis“ (Kamara 1991: 93) und auch bei Traoré sind *jeli* und *horon* wechselseitig „son ami“ (Traoré 2004: 106, 124). Auch in diesen narrativen Texten tritt der *horon* im Verhältnis zum *jeli* als epischer Held, Herrscher, Prinzessin und *jatigi* auf. Wo im Folgenden von 'horon' gesprochen wird, meint der Begriff ebendiese Identitäten.

Freundschaft

Darum, mein Freund, brauche ich so sehr Deine Freundschaft [...] In Deiner Nähe habe ich mich nicht zu entschuldigen, nicht zu verteidigen, brauche ich nichts zu beweisen [...] Über meine ungeschickten Worte, über die Urteile hinweg, die mich irreführen können, siehst Du in mir einfach den Menschen. Du ehrst in mir den Boten eines Glaubens, gewisser Gewohnheiten und besonderer Zuneigungen. Wenn ich auch anders bin als Du, so bin ich doch weit davon entfernt, Dich zu beeinträchtigen; ich steigere Dich vielmehr [...] Ich, der ich wie jeder das Bedürfnis empfinde, erkannt zu werden, ich fühle mich in Dir rein und gehe zu Dir [...] Ich weiß Dir Dank dafür, dass Du mich so hinnimmst, wie ich bin. Was habe ich mit einem Freund zu tun, der mich wertet? [...]

Mein Freund, ich brauche Dich wie eine Höhe, in der man anders atmet! (Saint-Exupéry 1986: 601f).

Diesen kurzen Text, der wesentliche Aspekte eines Freundschafts-Diskurses aufruft, mit der Beziehung von *horon* und *jeli* in den hier analysierten Texten in Beziehung zu setzen, ist aufschlußreich. Es könnte hier teils der *horon*, teils der *jeli* sprechen, andererseits aber befindet sich das hier sprechende 'Ich' in völligem Widerspruch zu der Beziehung von *horon* und *jeli*.

Freundschaft wird in der Regel als eine Beziehung bezeichnet, die durch gegenseitige Sympathie, durch Vertrauen und Wertschätzung gekennzeichnet ist. Die Bedeutung des Freundschafts-Begriffs im Bambara, *teriya*, ist dabei derjenigen von *Freundschaft* im Deutschen sehr ähnlich (Vgl. Dumestre 2011: 970). *Jeli* und *horon* sind in den Texten aufeinander angewiesen, sie 'brauchen' einander. Zwei wesentliche Aspekte, die gemeinhin zur Definition von Freundschaft herangezogen werden, sind in den hier untersuchten Texten allerdings problematisch, nämlich das der freien Wahl und das der Gleichheit. Daß Freundschaft das Prinzip der Gleichheit zugrunde liege, ist ein im philosophisch-soziologischen Diskurs häufig anzutreffender Topos, der die Vorstellung von Freundschaft

maßgeblich bestimmt²⁶². Weder ist die Freundschaft hier aber in zwei der drei Texten frei gewählt, noch sind die Freunde dort Gleichstehende, sondern befinden sich in einem hierarchischen Verhältnis. Statt einer freien Wahl aufgrund von Nutzen, Lust oder ähnlichem

Charakter (→ Aristoteles) ist diese Freundschaft *institutionalisiert*²⁶³: Sie wird festgelegt, erschaffen, bestimmt und geregelt von gesellschaftlichen Vorgaben und Ordnungsverfahren.

Auch ein gegenseitiges Verstehen, die Kenntnis des anderen, gehöre zu einer Freundschaft. Diese Kenntnis des anderen ist in der Freundschaftsbeziehung im vorliegenden Fall jedoch nicht nur einseitig – es ist der *jeli*, der über eine umfassende Kenntnis über den *horon* verfügt – sondern es geht auch über eine einfache Kenntnis hinaus, bzw. diese Kenntnis gibt ihm die Definitionshoheit über den *horon*: der *jeli* erschafft den anderen mit, formt den anderen, legt dessen Identität fest. Man darf, beziehend auf das Anfangszitat, als Freund des *jeli* also nicht 'so sein, wie man ist', sondern der *jeli* legt genau fest, wer man ist und wie man zu sein hat, wie man sich zu verhalten hat. Das individuelle Konzept des gegenseitigen Annehmens 'so wie ich bin', läuft dem zuwider: Der *jeli* stellt hohe Anforderungen an den *horon*, der sich als solcher erst zu beweisen hat, in der Beziehung erst zum *horon* wird. Die Beziehung von *horon* und *jeli* ist kein Verbundensein zweier Menschen 'an sich', mit individuellen

²⁶²

Vgl. Tönnies 1926: 15, Aristoteles 1956: 174.

²⁶³

Zu ritualisierten und institutionalisierten Freundschaften in traditionellen Gesellschaften vgl. Cohen 1961: 351ff.

Charakterzügen, Vorlieben, Glaubensvorstellungen, etc., sondern zweier (literarischer) Gestalten, die spezifischen Vorgaben entsprechen müssen, um ihre Identität zu gewinnen, der *horon* hat seine *horonya* erst zu beweisen. Und dafür wird er vom *jeli* geehrt, für (vom *jeli*) festgelegte, stereotype Züge. Diese sind mitnichten 'besonders' im Sinne von 'individuell', sondern 'besonders' hinsichtlich des hohen Energieaufwandes, des Mutes, den es erfordert, sie zu realisieren. Dieses Potential 'erkennt' der *jeli* im *horon*, und ihre Verwirklichung preist er, wodurch der den *horon* 'steigert'. Der *horon* tritt nicht als das Individuum an sich auf, sondern wird durch die Worte des *jeli* zum Teil einer prestigeträchtigen familiären Linie und zum Inhaber spezifischer Fähigkeiten, um die zu beweisen er über sich selbst hinauswächst. Dadurch schwingt er sich zu einer 'Höhe, in der man anders atmet' auf.

Zwei weitere Aspekte, die in Freundschaftskonzepten vorkommen, müssen daher hier hinterfragt werden: Im *Wörterbuch der Soziologie* wird Freundschaft als: „eine besonders persönlich gefärbte Form direkter sozialer Beziehungen, die – ohne spezifische Rollenverpflichtung – freiwillig und auf längere, nicht fixierte Dauer eingegangen wird“, beschrieben (Hillmann 1982: 224). Die hier analysierten Freundschaftsbeziehungen sind dagegen konzipiert als bis in den Tod andauernd, ja sogar darüber hinaus reichend²⁶⁴ und die jeweiligen Rollen sind hier sehr klar aufgeteilt. Dazu gehören eindeutige Regeln, die das jeweilige Verhalten maßgeblich beeinflussen und bestimmen. Dies macht das Spezifikum dieser Freundschaft aus, die auf Differenz beruht, und nicht auf Gleichheit. Die unterschiedlichen Zuschreibungen, die hinsichtlich *jeli* und *horon* vorgenommen werden, sind Voraussetzungen für das Näheverhältnis.

Die Texte, die Figuren

Das Korpus der Dissertation enthält Texte, in denen ProtagonistInnen in Paar- oder Dreierbeziehungen agieren. Dabei handelt es sich um doppelbesetzte Paare: Sie bestehen aus einem weiblichen und einem männlichen Protagonisten, mit denen wiederum *jeliw*-Figuren verbunden sind. Die drei ausgewählten Texte werden gemeinsam gestaltet von dem Spiel verschiedener ProtagonistInnen, die sich in einem Netz von Beziehungen bewegen. Besonders auffällig sind dafür die *horon/jeli*- als auch die Gender-Differenz: Die Protagonisten treten sowohl als Freundschafts- als auch als Liebespaare auf. Sie verhalten sich im Hinblick auf die Relation zu anderen ProtagonistInnen genauso wie im Hinblick auf die *horon/jeli*-Differenz:

264

Indem der *jeli* auch nach dem Tod seines *jatigi* für dessen Ruhm sorgt, sich darum kümmert, daß er in Erinnerung bleibt, die Geschichte erschafft. Das ist ein ganz wesentlicher Teil der Freundschaft, sogar einer ihrer zentralen Funktionen und Existenzmotivationen.

sie gehen Verbindungen ein, die für die Konstruktion der Geschichte notwendig sind. Es ist nicht ein einzelner Protagonist im Zentrum des Geschehens, sondern stets ein Protagonist *in Beziehung* mit einem Anderen, im Sinne eines Differenten. In Sissokos Text²⁶⁵ wird das zentrale Figurengeflecht gebildet aus dem Prinzen Djimé, seiner Frau Kani, sowie Sklaven- und *namakala*-Figuren. In Kamaras Text²⁶⁶ agieren die jugendlichen Helden Karinkan und Safrin sowie das Mädchen Nyalén jeweils mit ihnen zugeordneten jeliw. In Traorés Text²⁶⁷ tritt der Protagonist Koké mit der Frauenfigur Ryétou und dem jeli Madikali auf. *Safrin*, ein Roman, der das Ideal eines Heldentums 'ohne Fehl und Tadel' verherrlicht und einem traditions-zelebrierenden Diskurs zugeordnet werden kann, ist eine Dreiecksgeschichte junger *horonw* mit ihren jeweiligen jeliw. Protagonistin ist Nyalén mit ihrem Verlobten Safrin, der in einen Wettstreit mit anderen jungen Männern tritt, zusammen mit ihren eigenen und deren jeliw. Auch *La passion de Djimé* ist eine Dreiecksgeschichte, aber diesmal, anders als bei Kamara, zwischen zwei Frauen- und einer Männerfigur. Bei *Les amants de l'esclaverie* handelt es sich hingegen wie der Titel schon andeutet um drei Figuren, deren Status nicht klar geregelt ist und die hybride Formen von *horonya* und *jeliya* konzipieren. Hier geht es um den Widerstand gegen Versklavung und Gerontokratie.

Obgleich sehr verschieden stellen alle drei Texte die Differenz von *horon* und *jeli* sowohl zwischen männlichen, als auch weiblichen ProtagonistInnen als Freundschaftsbeziehung dar, die parallel zur Gender-Differenz verläuft. Es entsteht eine für die Steuerung der Geschichte maßgebliche Dreierkonstellation, die die Differenz weiblich/männlich und *horon/jeli* nutzt. Dies impliziert, daß es sich hier um ein Näheverhältnis handelt, das durch die Differenz ermöglicht und gestaltet wird. Dabei bestehen ähnliche Strukturen bei beiden Differenzen sowohl hinsichtlich der Festlegung von Zuschreibungen als auch in den Hierarchie- und Machtverhältnissen. Wie funktioniert die Differenz von *jeli* und *horon* als wesentliches Bestimmungsmerkmal der Freundschaftsbeziehung und wie spielt diese Differenz zusammen mit der Gender-Differenz der Liebesbeziehung?

265

Sissoko, Fily Dabo. 2000 (1956). *La passion de Djimé*. Bamako / Paris: Le figuier / Présence Africaine / EDICEF.

266

Kamara, Lamine. 1991. *Safrin ou le duel au fouet*. Paris: Présence Africaine.

267

Traoré, Ismaïla Samba. 2004. *Sanda ka maana. Les Amants de l'esclaverie*. Paris: Le Cavalier Bleu.

Fily Dabo Sissoko: Freundinnen im Ehedrama in *La passion de Djimé*

Der Roman stammt von dem in der Zeit vor der Unabhängigkeit das politische Geschehen maßgeblich mitbestimmenden Autor Fily Dabo Sissoko. Neben seinen politischen Aktivitäten engagiert er sich auch intellektuell mit der Veröffentlichung von vor allem lyrischen Texten²⁶⁸. Massa Makan Diabaté nennt ihn gar den Gründer der malischen Literatur (Diabaté 1984: 119). Er wird 'chef de canton' von Niambia (1933) und später erster Abgeordneter des Französisch-Sudan in der französischen Nationalversammlung (1945), ist Parteigründer der PSP (Parti progressiste soudanais), nach der Unabhängigkeit wird er als erklärter Gegner Modibo Keitas verhaftet und 'verschwindet' 1964 in Kidal. Seine Werke²⁶⁹ werden aus Buchläden und Bibliotheken entfernt (Maïga 1999: 376), nach dem politischen Machtwechsel werden nach und nach Versuche unternommen, ihn, zunächst von der Literaturkritik vernachlässigt, als Schriftsteller zu rehabilitieren (vgl. Le Potvin 2005: 94f, 97-101).

Seine elitäre Position²⁷⁰, die er väter- und mütterlicherseits als Sohn von Vorfahren von Noblen und 'Chefs' (Maïga 2011: 33) sowohl innerhalb der Herkunftsgesellschaft, als auch der adaptierten französischen hat, spiegelt sich im Roman wieder. Die Differenz erscheint als die Beziehung von Prinz / Prinzessin bzw. Herrscher und jeli.

Die Handlung ist im vorkolonialen Mali situiert. Der angesehene Prinz und Neffe des *fama* (Herrscher) von Séoura, bereits verheiratet mit seiner Cousine, der Prinzessin Kani, verliebt sich in Sanou, die seinem Cousin und *faden* (Rivalen) Diâdiou-Demba versprochen ist. Nicht nur Kani, sondern auch die Mehrheit der Gesellschaft verurteilt diese Liaison und versucht, sie zu stoppen. Djimé jedoch bleibt auf dem von ihm eingeschlagenen Weg, wird schließlich vom *fama* als militärischer Chef in eine Schlacht geschickt, wo er im Augenblick des Sieges stirbt.

Dembélé bezeichnet den Text zugleich als „Roman d'amour, roman psychologique [...] roman épique [...] peinture du monde traditionnel malinké“ (Dembélé 1984: 193f). Die Figuren sind eingebunden in ein komplexes Zusammen- bzw. Gegenspiel verschiedener Handlungsmotive und Ziele, die dem Leser erst nach und nach und oftmals zwischen den Zeilen offenbart

²⁶⁸

Crayons et portraits (1953), *La Savane rouge* (1962), *Les Jeux du Destin* (1970).

²⁶⁹

Darunter auch politische Essays wie *Les Noirs et la Culture* (1950), *Coups de sagaie; controverse sur l'Union française* (1957).

²⁷⁰

Selbst von ihm in Worte gefaßt mit: „Mon intention est de me procurer une situation digne de mon rang de descendant de chef [dont] on m'a frustrée. J'aspire au pouvoir et compte y arriver par tous les moyens (Je suis né pour gouverner...)“ (in: Le Potvin 2005: 93).

werden. Dem kurzen, aber vielschichtigen Text merkt man aber in seiner Dichte die Feder des Poeten an: Dem 1956 erschienenen Roman fehlen lange, detaillierte, realistische Beschreibungen à la Balzac, wie es dem Duktus seiner Zeit entsprochen hätte. Sissoko lehnt sich mit der Priorität auf Dialoge, den nur sehr sparsamen Beschreibungen und Innenschauen, dem Schildern von allein Sicht- und Hörbarem nicht nur an Verfahren oralen Erzählens an wie z.B. bei Jeli Jafe oder Sisòkò, sondern erschafft mit dem Mittel der Schrift eine Situation von Oralität. Maïga schreibt bezüglich eines der Protagonisten über: „l'intrigue qui se lit dans les propos de Mouké. Il n'a pas encore dévoilé à Djimé ce qu'il compte faire, mais il a déjà commencé à agir“ (Maïga 2011: 247). Genauso agiert der Erzähler. Die Figuren werden erst handelnd eingeführt, bevor man erfährt, wer sie sind. Die Gründe für ihr Handeln und das tatsächlich Vorgefallene werden erst im Nachhinein und oftmals nur angedeutet offenbart²⁷¹. Der Erzähler suggeriert, anstatt darzustellen. Dies hängt auch damit zusammen, daß der Leser die Handlung fast nur aus dem Mund der Protagonisten erfährt. Statt einer von einem auktorialen Erzähler hergestellten Eindeutigkeit und Linearität mit klaren Verhältnissen, erscheinen die Figuren im Diskurs (im Sinne von 'Äußerungen') der anderen Figuren und in dem des Erzählers immer unterschiedlich. Sie werden nicht nur von unterschiedlichen Seiten beleuchtet, sondern auch widersprüchlich, je nach Interesse der Sprechenden, dargestellt. Dieses Phänomen der trügerischen Herstellung von Realitäten läßt sich auch im Kontext des generellen Umgangs mit Status und Beziehung und Differenz beobachten, in dem immer wieder neu und anders – durch Worte – Tatsachen hergestellt werden.

So hängt die Bewertung einer Figur vom Diskurs ab²⁷², auf der Ebene der Erzählung und des Erzählens. Darüber hinaus hängt der Status einer Figur – auf der Ebene des Erzählens und der des Erzählten – von individuellen Faktoren ab. Die Schusterin Khady-Yafa ist die einzige Figur in der Geschichte, die unsympathisch erscheint, weil sie nur um ihrer eigenen Bereicherung willen auf Kosten anderer handelt. Sie wird von der Erzählstimme schlecht dargestellt und ist von den anderen ProtagonistInnen schlecht angesehen, aber nicht aufgrund ihres 'Kasten-Status' als Schusterin, sondern aufgrund ihres Charakters, denn ein anderer

²⁷¹

Zum Beispiel: Djimés Vater war vom aktuellen *fama* als Rivale mit Anspruch auf die Herrschaft bei einer Schlacht aus dem Weg geräumt worden, bei der der gegen gewöhnliche Gewehrschüsse immune Vater mit einer Goldkugel getötet wurde. Der Diogoran Mouké weiß das und mißachtet daher den aktuellen Herrscher und dessen jeli, der bei dem Komplott mitgewirkt hat. Oder: Die Beziehungen der Prinzen untereinander sind ebenfalls durch *fadenya* gekennzeichnet. Das ist auch die Ursache für die ganze Geschichte, denn Amina-Mady will – aus Eifersucht, weil er Djime niemals überbieten können – dessen Untergang und provoziert daher die Liaison mit Sanou, woraufhin Djimé nicht nur diskreditiert wird, sondern Amina-Mady schickt ihn damit bis in den Tod.

²⁷²

Vgl. dazu auch die Verurteilung des Verhaltens Djimés: Die Affäre ist v.a. deshalb skandalös, weil er sie öffentlich zeigt und sie zum Gegenstand des *Geredes* wird.

Protagonist derselben Bevölkerungsgruppe wird als angesehen dargestellt und erhält sogar Rederecht bei einer wichtigen Opferzeremonie (Sissoko 2000: 64). Er wird in seiner Funktion geachtet; es wird bei der Bewertung einer Figur differenziert zwischen Funktion und Charakter (vgl. Maïga 2011: 321ff). Die soziostrukturelle Differenz macht also nicht die Bewertung einer Figur aus, sondern es sind davon unabhängige Faktoren.

Horonya

Als Motoren für den Verlauf des dargestellten tragischen Konfliktes dienen entsprechend der Kreation der „peinture d'une société guerrière fondée sur un véritable culte de l'honneur et de la dignité“ (Dembélé 1984: 194) das Konzept der *fadenya* und der *horonya* als Ehrsuche, die sich unter anderem auf das Einhalten des gegebenen Wortes gründet: „Nous avons conclu un pacte avec Niâré. De notre côté, ce pacte doit être respecté. Du côté de Niâré, il doit être respecté. Il y va de notre honneur. Il y va de l'honneur de Niâré“ (Sissoko 2000: 102). Exemplarisch dargestellt wird die *horonya* anhand von Kani und Djimé.

Hauptfigur Djimé ist ein Prinz, denn er gehört zur Familie des *fama*. Die edle Abstammung spiegelt sich in körperlicher Vollendung und Schönheit (ebd.: 21), der Erfüllung der Ethos-Kriterien der *horonya* und einem entsprechenden Renommee wieder: „mépris de la mort, son imperturbable dignité, le prince jouit d'une grande notoriété [...] Il est superbe d'allure. De toute sa personne, émane une énergie peu commune, que la volonté barre, au menton, d'un trait droit et pur“ (ebd.: 20f). Seiner einmal getroffenen Entscheidung, mit Sanou eine Verbindung einzugehen, aus der ein bedeutender Held hervorgehen wird, bleibt er treu. Er regelt seinen Nachlaß, um seinem Bruder zur Macht zu verhelfen. Er geht wissentlich und getreu des Leitsatzes 'Sa ka fisa malo ye' (Der Tod ist besser als die Schande) für seine Ehre in

den Tod²⁷³ und es gelingt ihm, trotz der Affäre seinen *guten Namen* zu bewahren, und zwar nicht nur für sich persönlich, sondern auch als für eine familiäre Linie Verantwortlicher über seinen Tod und seine individuelle Person hinaus.

Djimé erscheint als tragischer Protagonist, der von einer großen Fallhöhe (schön, mutig, glücklich verheiratet) durch die Intrige seiner Rivalen in einen Abgrund stürzt und untergeht, zunächst durch die um ihn entstehende soziale Leere und schließlich seinen Tod – dem sozialen folgt der physische Tod, um dem Überdauern seines Namens willen.

Kani, bei der der Erzähler jedoch am meisten verweilt, entspricht ihrem Mann in Schönheit, Abstammung und vorbildlichem Charakter und macht dadurch Djimés Status als ehrenhafter

²⁷³

Vgl. Sissoko 2000: 57, 63, 101, 103.

horon vollkommen. „Ella n'a pas laissé sa pareille à Médine [...]. Elle n'en a pas trouvé à Séoura. Noblesse, beauté et fortune, tout contribue à faire d'elle, où qu'elle se trouve, une princesse “hors série”“ (ebd.: 21f).

Kani ist mit ihrem Mann durch die gleichermaßen grundsätzliche Verpflichtung der *horonya* und der *fadenya* verbunden, ihm hierin also gleich, zugleich aber auch durch genderspezifische Unterschiede. Sie ist *faden* von Djimé, die Ehe also auch bestimmt von *fadenya*, von der Rivalität, sich gegenseitig in Schönheit, Charme, Reichtum und Noblesse zu übertreffen, anders als die Beziehung von *horon* und *jeli*. Kani und Djimé sind sich mehr ähnlich als verschieden: beide stammen aus der Familie des *fama*, haben also Prinzenstatus, beide sind schön, beide reich, beide der Ehre und Würde verpflichtet. Daher regiert in ihrer Beziehung *fadenya*, anders als bei *horon/jeli*, die unter dem Prinzip der *senankunya* steht. Dieses Phänomen, daß Gleichheit Rivalität erzeugt und Differenz Harmonie ermöglicht, läßt sich als ein allgemein in zahlreichen Texten feststellbares Leitmotiv erkennen.

Eine weitere *horon*-Figur tritt mit *fama* Moussa auf, dem Herrscher des Ortes. Er greift ein, weil er die Stabilität und die Kohäsion der Gemeinde gefährdet sieht, (Maïga 2011: 302), er zeigt sich während einer Opferzeremonie für den erfolgreichen Ausgang des Krieges als politisches und religiöses Oberhaupt. Dabei reduziert sich seine öffentliche Performance auf eine Pantomime: er bleibt völlig unbewegt, spricht nicht. Er äußert sich öffentlich nur durch Gesten (er hebt die Hand als Begrüßung, er läßt Gewehrschüsse als Antwort abgeben, er segnet mit einer Geste): Maïga nennt „muet et placide“ als „qualité fondamentale du noble“ (ebd.: 308), und zitiert das Sprichwort:

« *la bouche, c'est le malheur* » (**da yé gasi yé**). La parole est porteuse de maléfice. Or, le noble, en toute circonstance, se soucie de son honneur. Aussi choisit-il de se taire en public pour ne pas avoir à prononcer des paroles inconsidérées pouvant amener les protagonistes à en venir aux mains. Le *fama* ne répond pas directement [...] d'abord, parce que son statut ne le lui permet pas, mais, surtout, pour ne pas commettre l'irréparable [...] on voit mal le *fama* présenter des excuses à un de ses sujets [handle so, daß du dich nie entschuldigen mußt] [...] Le même souci de n'avoir pas à regretter des paroles prononcées explique la grande modération, la grande prudence avec laquelle il s'adresse à Djimé [...] Le noble se garde de parler en public parce qu'il se méfie des pièges de la parole (ebd.: 309).

Es sind andere, vor allem *jeliw*, die für ihn in seinem Namen sprechen (Sissoko 2000: 54ff, 62, 91f, 99f).

Jeliya

Der *jeli* übernimmt die Rolle des Kommunikators für den *malo* fürchtenden *horon* und ist sein enger Vertrauter. Als Sänger und Sprecher dient er als Ratgeber, zum Beispiel als Stimme für Verhaltensnormen, die eingefügt werden:

“Réfléchis avant d'agir.

Ce qu l'homme aura fait,
c'est ce qui se dira,
quand il ne sera plus de ce monde" (Sissoko 2000: 27f).

Das Zitat ruft mit der Anspielung auf den Ausdruck *keko ye foko ye* (Erzählt werden Taten; vgl. Kapitel zu Segu) sowohl das beschriebene Leitmotiv des Renommees, der Ehrsuche auf, als auch die Bedeutung des Diskurses für ebendieses.

Diéli-Moro (jeli und damit Vertrauter des *fama* von Séoura), wird geschickt, um heikle Botschaften zu übermitteln, er ist der offizieller Sprecher, der Spion²⁷⁴, er spielt ein Instrument zur Unterhaltung und treibt mit der Performance von *fasaw* zur Handlung – im doppelten Sinne – an (vgl. Kapitel zu den *fasaw*): „son vrai rôle qui consiste à magnifier les disparus afin que les vivants se surpassent en héroïsme“ (Maïga 2011: 314), wie bei der Darbietung des jeli bei der erwähnten Opferzeremonie, bei der er zunächst mit dem Aufrufen Sundiatas und seiner tapferen Gefährten den „cycle du Manding“ (Sissoko 2000: 60) vorträgt, der sich in eine persönliche Ansprache des *fama* verwandelt, der zu ebenso 'heldenhaften' Taten aufgefordert wird:

Es-tu las d'exploits,
après t'être promené, vingt-cinq ans,
du sud au nord, du levant au couchant;
sans arrêt, de Dayan à Wati? [...]

A quoi penses-tu?
Niâré, plein d'espoir, t'écoute.
Vas-tu décevoir ceux qui t'appellent
en reculant devant ceux de Farabana? (Sissoko 2000: 64)²⁷⁵.

Auch während des Kampfes ist der jeli als Begleiter anwesend, und Diéli-Moussa, der jeli des Protagonisten, der ihn zuvor noch auf sein Schicksal einstimmt, fällt sogar parallel zu seinem *jatigi* in der Schlacht, so daß der Eindruck entsteht, er habe teils auch für sich gesungen: „Bandion-Toumani dort, dit-il, dans la plaine de Kanapé, la citadelle imprenable“ (Sissoko 2000: 104), ein anderer ist schwer verletzt, er schützt seinen *jatigi* (ebd.: 105), das Heldenhafte schließt die jeliw mit ein.

Als enge Freundschaft erscheint die Verbindung *horon* / jeli jedoch vor allem mit den Figuren Kani und Mariam, die ähnlich sind und grundverschieden. Sie haben ihren ersten Auftritt im Text gemeinsam, bei dem sie beide das Gleiche aussprechen (ebd.: 11). Die Parallelität geht auch erzähltechnisch so weit, daß beide ihren Mann verlieren. Ihre Intimität zeichnet sich

²⁷⁴

Vgl. Sissoko 2000: 47.

²⁷⁵

Ebenso z.B. vor der Schlacht: „Diéli-Moro va d'un groupe à l'autre et rappelle, à ceux qui seraient tentés de l'oublier, les noms de ceux de leurs ancêtres, de leurs pères et frères, qui n'ont pas été ensevelis dans un linceul“ (Sissoko 2000: 102).

durch Ähnlichkeit im Äußeren und Verschiedenheit im Charakter aus.

Mariam et Dalla, sa griotte et sa captive préférées, de même âge qu'elle, ont grandi avec elle, dans la case de sa mère. Elles ont créé autour d'elle, à Séoura, une ambiance de paix et de sérénité, que rien de l'extérieur, jusqu'à ce jour, n'est venu troubler. Leur intimité est telle, qu'on les appelle "les inséparables de Médine". Elles ont tout en commun, jusqu'aux vêtements [...]

Kani et Mariam, au physique, se ressemblent comme une noix de kola et sa moitié. Mais du point de vue du caractère, il n'y a peut-être pas sur terre deux personnes aussi dissemblables. Et c'est peut-être là la raison secrète de leur inaltérable et tumultueuse amitié (Sissoko 2000: 22).

Jede von ihnen erfüllt – für die andere, in der dargestellten Gesellschaft, für den Text – eine spezifische Funktion. Sie nehmen verschiedene Plätze ein, haben unterschiedliche Pflichten und Rechte.

Jeliw als untergeordnete *hɔrɔnw*

Eng miteinander verbunden, stehen sie in einem hierarchischen Verhältnis, in dem Kani die Rolle des *jatigi* einnimmt. Kani übernimmt beispielsweise die Verantwortung für die Eheschließung ihrer Freundin und gibt ihr einen diplomatisch für sie selbst geschickt gewählten jeli zum Mann. Sie nutzt die Verbindung zu ihrer jeli nicht nur, um ihre gesellschaftliche Stellung zu sichern, sondern auch um im Ehekonflikt mit ihrem Mann, den sie aktiv, keinesfalls als passives Opfer, mit allen ihren Mitteln zu beenden sucht²⁷⁶. „Kani, malgré sa situation d'épouse délaissée, reste digne dans son malheur et veut à tout prix faire honneur à sa race“ (Dembélé 1984: 194).

Die Figur des jeli folgt ihrem *jatigi*, wie es zum Beispiel in Aussagen zum Ausdruck gebracht wird wie: „Hier, comme aujourd'hui, avait répondu le griot, jusqu'à la mort, je te resterai dévoué, la fille des famas“ (Sissoko 2000: 29) oder: „Et puis, le fautif dans l'histoire, ce n'est pas Diéli-Moussa. Mais Djimé. Où vont les pieds, la culotte suit“ (ebd.: 30).

Daß jeliw dennoch zur Gruppe der *hɔrɔnw* gezählt werden – ihr Untergeordnetsein nicht nur durch die *jeli/jatigi*-Differenz herrührt, sondern auch vom Status des letzteren als Prinzen, das heißt ihrer Zugehörigkeit zur Elite – als deren Gegensatz nicht in erster Linie die *jamakalaw*, sondern die *jɔnw* anzusehen sind, kann unter anderem an Aussagen gezeigt werden, die deren Ethos betreffen. Kani ruft rhetorisch geschickt den Topos des zu haltenden Wortes auf, um Mariams Mann auf ihre Seite zu ziehen:

pour l'amour et le respect des morts, pense à tout ce que tu m'avais promis. Tiens tes engagements. Respecte la parole donnée. Nous serions au désespoir, vois-tu, si nous ne pouvions plus compter, à Séoura, sur des gens comme toi, qui sont – du moins dans ma pensée – nos meilleurs et nos plus solides appuis (ebd.: 29).

276

Kani ist auch schlaue Taktikerin, indem sie z.B. ihre Sklavin Dalla mit dem Sklaven Djimés verheiratet und diesen fortan als Spion nutzt. Sie knüpft Beziehungen, die ihr nützlich werden können, versucht sich abzusichern, versucht ihren Mann wiederzugewinnen indem sie Leute auf ihre Seite zieht und die soziale Leere um Djimé weitet sowie auf magische Mittel zurückgreift.

Sissoko äußert sich nicht nur in seinem Roman, sondern schreibt Maïga zufolge auch einen Essay: *Le Soudan français*, in dem er das Gesellschaftssystem der Malinké beschreibt, das er auch in *Djimé* wiedergibt. Maïga greift auf diesen Essay zurück, um das im Roman dargestellte Verhältnis von *horon* und *jeli* zu beschreiben. Es ist dabei leider stellenweise unklar, was von ihr stammt und was von Sissoko. Sie schreibt: „les hommes se situent les uns par rapport aux autres selon deux types de hiérarchie; une hiérarchie verticale et une hiérarchie horizontale“ (Maïga 2011: 300). Die vertikale Struktur entfalte sich durch den ausgeübten Beruf entsprechend des Kennzeichens der Gesellschaft als „société guerrière“ und entsprechend der dazugehörigen Bedürfnisse. Das heiße, Landwirtschaft, Jagd, Fischfang würden von allen ausgeübt, aber es gäbe eine Aufteilung in die, die kämpfend zu den Waffen griffen, und die, die die Waffen herstellten, sowie in die Lederarbeiter und die Tischler/Schreiner. Die Autorin bringt die Herausbildung der *namakalaw* als sozio-professionelle Gruppierungen mit dem Kennzeichen der Gesellschaft als kriegerische in Verbindung.

Ces différentes injonctions firent apparaître les guerriers et ceux qui travaillent et pour les guerriers et pour le reste de la collectivité. Au premiers, on donne le nom de *horon* (nobles) et aux seconds, celui de *nyamakala* (mot composé qui signifie, support *kala* du maléfice *nyama* [...] certains **nobles choisirent**²⁷⁷ de ne pas porter les armes, mais de se spécialiser en magnifiant les hommes auxquels ils reconnaissent la supériorité sur leurs personnes [...])

Horon et *nyamakala* sont des hommes libres, les premiers auréolés du titre de nobles n'ont d'autre occupation que la guerre [...] les *jeli* et les *fin* sont plutôt à considérer comme des artistes, des virtuoses de la parole. Enfin, les guerres que mènent les nobles ont autorisé la constitution d'un troisième groupe, celui des captifs (ebd.: 301).

Es wird auch hier, wie in den Kapiteln zuvor deutlich, daß die Differenz je nach Kontext die zwischen *jatigi*, Herrscher, Held, Prinz, also mit Waffen Kämpfenden und *jeli* ist, und nicht zwischen *horon* und *jeli*.

Demgegenüber sieht Maïga eine horizontale Gesellschaftsstruktur, die die vertikale teilweise wieder aufhebe: „Le propre de la structure verticale est de créer une hiérarchisation en assignant à chacun une place précise et en le situant par rapport à d'autres [...] Le propre de la structure horizontale est de détruire cette stratification, d'abolir les différences et les distinctions“ (Maïga 2011: 334). Dies zeige sich zum Beispiel dadurch, daß die Untergeordneten die Übergeordneten an ihr gutes Verhalten erinnerten und durch Szenen des miteinander Scherzens (ebd.: 334, letzteres in Sissoko 2000: 81f). Im Buch sei dies zum Beispiel repräsentiert durch Dalla und Mariam gegenüber Kani, der sie Ratschläge geben und zu ihrem Wohl eingreifen. Anders als im öffentlich vorgetragenen *fasa* ist die Rede hier ganz anderes, privates Genre, direkt und ungeschmückt. Als Kani ihre Sklavin, die ihrem Befehl

²⁷⁷

Eigene Hervorhebung.

zuwider gehandelt hat, fortschicken will, entgegnet Mariam: „Elle en a assez. Et surtout de tes manières. Il faut en finir, Kani. Et si tu as peur, rentre en nous. Ou fiche-nous la paix [...] Tu es devenue la risée de tout le monde“ (Sissoko 2000: 78f).

Meiner Ansicht nach treffen hier aber nicht zwei Strukturen aufeinander, sondern die zweite ist der ersten schon inhärent. Anders als Maïga sehe ich in diesen Phänomenen keine Nivellierung der Differenz, sondern ihre Konsolidierung: gerade weil *horon* und *jeli* verschiedenen Gruppierungen zugeordnet werden, ist die Reduzierung der persönlichen Distanz möglich. Es ist möglich, untereinander auszusprechen, was unter *horonw* einen Tabubruch, eine Beschämung darstellen würde. Gerade aufgrund der Differenz und der als niedriger angesehenen Stellung sind dem *jeli* Rechte und Freiheiten wie die Redefreiheit erlaubt, die dem *horon* nicht zustehen.

In seinem Text nutzt Sissoko europäische Beschreibungen der Gesellschaft, den kolonial-ethnologischen Diskurs, verwendet ihn, lehnt sich an ihn an. Allerdings anders als dieser, ohne Mißachtung für irgendeine Gruppierung und ohne irgendeine der aufgestellten Kategorien herabzusetzen. Er zeichnet also das Bild einer Gesellschaft mit klar voneinander abgegrenzten Gruppen und entspricht damit dem ihm bekannten europäischen Diskurs. Gleichzeitig unterwandert er ihn aber, er benutzt, aber subvertiert ihn, indem der Erzähler allen Gruppen Wertschätzung zukommen läßt, die Erzählung also zum Beispiel aus allen Gruppen für die Story wichtige ProtagonistInnen auftreten läßt, indem er diese als nachvollziehbar und gut handelnde Figuren darstellt, und indem er zum Beispiel eine Sklavin und eine *jelimuso* die engsten Freunde der (noblen) Protagonistin sein läßt. Er nimmt damit schon vorweg, was andere Autoren nach ihm wie Niane aus der *jeli-horon*-Differenz machen, nämlich die unzertrennliche Freundschaft. Der Text wird damit zur Manifestation eines zugleich subvertierten und idealisierten Kolonialdiskurses.

Der Roman speist sich außerdem aus der Literaturtradition epischen Erzählens im Manden, und zwar sowohl was Inhalt, als auch die Form des Romans betrifft, also die Handlung, die Schürung des Konfliktes, die Struktur, der Stil. Es führe zu weit, das hier im Einzelnen auszuführen. Kurz angemerkt dazu sei nur, daß Sissoko damit Erzählverfahren der von *jeliw* dargebotenen epischen Texte verwendet, zahlreiche intertextuelle Bezüge herstellt. Einerseits durch die Zeichnung der Helden als *horonya* zur Ehre verpflichtet und andererseits durch Verwendung von Stil- und Strukturelementen wie dem Einfügen von Gesängen und Aphorismen, sowie des bei allen ProtagonistInnen verweilenden Erzählers, der sich dabei auf das Wiedergeben sinnlich wahrnehmbarer Tatsachen (wie Aussagen und Handlungen) beschränkt.

Maïga bescheinigt Sissoko darüber hinaus eine Originalität, was seinen Umgang mit der französischen Sprache angeht, indem er eine Position zwischen den ersten, sich um korrektes Französisch bemühenden Schriftstellern und solchen späteren wie Kourouma, die innovativ mit der Sprache umgehen, einnimmt: „comme les premiers, il use d'un français châtié pour s'exprimer et, comme le second [Kourouma], il sait exprimer les subtilités du malinké en français. Alliant les qualités des uns et des autres, il les dépasse en exhaussant la langue française à exprimer une sensibilité qui lui est étrangère tout en restant compréhensible pour tous“ (Maïga 2011: 362)278. Auch Dembélé ist daher der Meinung, der Text „annonce [...] *Les Soleils des Indépendances*“ (Dembélé 1984: 194).

Der Roman ist dadurch bereits (seiner Zeit voraus) postkolonial avant la lettre. Er entspricht dem, was ein Kritiker der Négritude bekanntermaßen feststellte: „A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces“ (Wole Soyinka in Jahn 1986: 265).

Lamine Kamara: Heldenmut und magisches Wort in *Safrin ou le duel au fouet*

Der Roman *Safrin ou le duel au fouet* von Lamine Kamara aus Guinea ist im historischen Manden situiert. Die Hauptfiguren treten als Paar auf, und zwar in doppelter Hinsicht: Der Titelheld erscheint zusammen mit seiner Verlobten und beide erscheinen zusammen mit ihren jeweiligen jeliw. Entscheidend für die ProtagonistInnen ist daher nicht nur die horon-jeli-Differenz, sondern auch die von weiblich und männlich, die ebenso klare Zuschreibungen erfährt und die Geschichte vorantreibt. Sowohl die Beziehung horon-jeli als auch die von Verlobter-Verlobte ist eine Interdependenzbeziehung mit gegenseitigen Abhängigkeiten. Allerdings ist erstere von unbedingter, unwandelbarer Loyalität geprägt, während letztere an Voraussetzungen geknüpft ist, bei deren Nicht-Erfüllung die Beziehung zerbrechen kann. Die Dreierbeziehung Safrin, Djéli-Kouman Kouyaté und seine Verlobte Nyalén, die die Geschichte gestaltet, erweist sich als nicht unanfällig für Störungen. Im Gegenteil, nicht nur, daß einer wie so oft in Dreierbeziehungsgeschichten ausscheidet, hier zerbricht die Konstellation sogar völlig.

Auch hier beleuchtet der Erzähler das Geschehen von verschiedenen Seiten, indem er sich abwechselnd zu den verschiedenen Figuren begibt. Die Erzählperspektive ist darin vergleichbar mit derjenigen von *Genkurunin* und *Lamidu* (vgl. Kapitel IX und XI), der

278

Zum Beispiel durch Ausdrücke wie „A vous le matin! Les gens d'ici, à vous le matin! (15), „Mets ta main sur ton coeur“ (18), „Kani et Mariam se ressemblent comme une noix de kola et sa moitié“ (24), „mon nom est gâté!“ (84). Neben diesen 'Übersetzungen' aus dem Malinke fügt der Autor auch einzelne Begriffe dieser Sprache in den französischen Text ein.

Erzähler ist abwechselnd bei verschiedenen Figuren, und eine Figur löst die andere ab. Safrin tritt anfangs als Held auf, aber sein später eingeführter Gegner erhält sofort die Sympathie des Lesers. Es vollzieht sich damit ein Wechsel der Fokalisierung. Allerdings hat Safrin einen letzten grandiosen Auftritt, auch er endet nicht gedemütigt (Kamara 1991: 218f). Es gelingt dem Erzähler, den Leser die Positionen aller wichtigen widerstreitenden Figuren einnehmen zu lassen, ohne ihn auf einem einzelnen Standpunkt festzusetzen.

Der Erzähler ist dabei jedoch nicht nur wie beim Epos *bei*, sondern *in* allen ProtagonistInnen, das heißt, gibt ihre Gedanken und Gefühle wieder (Bsp. ebd.: 84: innerer Monolog). Als Roman mehr im Stile Nianes übernimmt die Erzählinstanz hinsichtlich der Darstellung der Gedanken und Gefühle der ProtagonistInnen nicht wie Sissoko eine epische Schreibweise der Außenperspektive, sondern nimmt auch Innenschauen vor. Die Modellierung der Geschichte durch das Zusammen- und Gegenspiel verschiedener Protagonisten spiegelt sich also auch auf der Ebene des Erzählens wider. Anders als bei Sissoko wird aber nicht indirekt vermittelt durch die Äußerung des Diskurses der Figuren, durch den sich erst nach und nach für den Rezipienten das Gesamtbild zusammensetzt, sondern direkt durch Innenschau, eindeutig und linear. Diese Eindeutigkeit spiegelt sich auch in der Darstellung des Beziehungsgeflechtes wieder.

Zuschreibungen und Figurenkonstellationen von *horɔnw* und *jeliw*

Der Text ist eine Illustration des Zusammenspiels von *horɔnya* und *jeliya*, die hier bejaht und zelebriert werden und den Text als Einheit organisieren. Die Differenz wird verwendet, um die Protagonisten zu erschaffen, 'der' Protagonist erscheint nur zu zweit, 'der' Protagonist sind zwei. Die Differenz erscheint als idealisierte Komplementarität, da auch *horɔn* und *jeli* idealisiert werden. Ihre Zuschreibungen werden zugespitzt bis zur Typisierung. Auf die Helden treffen die *horɔn*-/ bzw. *jeli*-Eigenschaften in so hohem Maße zu, fast überspitzt, daß sie zu Idealtypen der *horɔnya* bzw. *jeliya* werden²⁷⁹.

Der Titel impliziert, daß es in der Erzählung um einen (Wett-)kampf geht, und er hält sein Versprechen. Ein kühner Held (Safrin) tritt für eine schöne Frau (Nyalén) nacheinander gegen mehrere Gegner an. Der *horɔn* ist damit auch in diesem Text eine heroische Figur. Genauso entscheidend für die Handlung und den Ausgang der Geschichte ist aber das gesprochene Wort. Es ist handlungsbestimmend für die Erzählung und wird von *horɔn* und *jeli*, mit

²⁷⁹

Zeigt sich zum Beispiel hier: Sein *jeli*, Djéli-Moussa rät ihm Besonnenheit und sie beschließen, sich die Sache vorher anzuschauen, nach einer erregten und sich lange hinziehenden Diskussion (Kamara 1991: 82ff). Jeder der beiden hat eine klar bestimmte Rolle, die hier sehr deutlich wird. Der Stolz, der Starke, und der besonnene Ratgeber, dem nichts abzuschlagen ist.

unterschiedlichen Funktionen, in unterschiedlicher Form, gemeinsam gehandhabt. Dem idealisierenden, verklärenden Moment des Textes entsprechend ist das Wort magisch. Es ist nicht nur das wichtigste Attribut des jeli, dessen – auch magische – Macht im Text anschaulich gemacht wird, während der *horon* für den Waffenkampf steht, sondern auch das Wort des *horon* in Gestalt des Schwurs ist für die Erzählung bedeutungsvoll.

Der Konflikt, um den es sich dreht, besteht darin, daß Safrin einen Eid verkündet: Er wolle, um seine Verlobung mit Nyalén zu besiegeln, gegen sieben Gegner im Ringkampf antreten. Sollte jemand gegen ihn gewinnen so sei dieser Nyaléns Mann. Das Kapitel ist dementsprechend betitelt mit „Serment ou défi?“ und zeigt Safrin als Helden, der sein

Renommee, seinen Ruhm vergrößern will²⁸⁰, der aber dabei die alte Weisheit, jeder könne von jemand anderem besiegt werden, nicht beachtet²⁸¹. Ganz genau seinem *horon*-Freund entsprechend, tönt der jeli Safrins, stolz wie dieser, es sei völlig ausgeschlossen, daß jemand Safrin besiegen könne: „Ce n'est jamais arrivé, cela n'arrivera jamais. C'est moi Djéli-Kouman Kouyaté qui vous le dis! Parole de Kouyaté!“ (Kamara 1991: 56). Beide sprechen damit einen Schwur aus, geben ihr Wort. Wie in anderen Heldenerzählungen auch (vgl. z.B. *Genkurunin*) ist das Versprechen eine risikoreiche Verpflichtung. Die Innigkeit der Beziehung des jeli mit seinem *jatigi* wird hier so weit getrieben, daß nicht nur der *horon*, wie in Heldenerzählungen üblich, einen unbesonnenen Schwur ablegt, sondern auch sein jeli, der sich damit aufgrund der magischen Wirkung seines Wortes ebenfalls in eine gefährvolle Lage bringt.

Jeli und *horon* treten auf wie eine einzige Figur mit unterschiedlichen Funktionen, daher heißt es zum Beispiel in einem Redebeitrag des jeli „Notre Nyalen“ (Kamara 1991: 95) – die Angelegenheit ist genauso die des jeli, wie die seines *jatigi*. Die „bravoure“ wirkt zusammen mit dem Wort. Bei den Kämpfen wird Safrin von seinem jeli unterstützt (ebd.: 65). Während Safrin mit seiner Peitsche kämpft, tut dies sein jeli mit Worten. Das entscheidende Duell wird ebenso durch die physische Kraft und Geschicklichkeit der *horonw* entschieden wie durch die Worte der *jeliw*, „car la force de Safrin réside autant dans ses muscles et son fouet que dans l'éloquence de son griot“ (ebd.: 138). Den Worten wird ein ganzes Kapitel gewidmet („Un combat avant le combat“), das über zehn Seiten hinweg die beiden *jeliw* in ihrer Eloquenz gegeneinander antreten läßt (ebd.: 150-161). Hier erweist sich jedoch der jeli des Gegners als

280

Es ist eine Frage der Ehre (Kamara 1991: 57).

281

„Kéyé bogna ô bogna-na, a diou bè fen-na dé. - Quelle que soit la grosseur de l'hydrocèle, elle est suspendue à quelque chose. (Se dit de quelqu'un qui, ayant beau être grand homme, dépend d'un autre)“ (Travélé 1923: 48).

überlegen, womit sozusagen der Ausgang der Geschichte prophezeit wird²⁸². Karinkan²⁸³, der Gegner Safrins, erweist sich als unmenschlich tapfer und gewinnt, wodurch nicht nur Safrin, sondern die gesamte Ortschaft Diomabanan gedemütigt wird. Die Niederlage Safrins kann als Folge von Überheblichkeit und schlechte Ratgeber interpretiert werden.

Bevor der Titelheld die Geschichte betritt, werden die jeliw eingeführt. Der emphatische Tonfall zelebriert die auftretenden Figuren im oben beschriebenen Sinne und umfaßt die jeliw. Mit der Zelebrierung des Helden geht daher die des jeli einher: Sie werden „virtuoses“ genannt, „magiciens de la parole, détenteurs de l'histoire ancienne et récente“ (Kamara 1991: 23). Die Beschreibung der jeliw weist schon darauf hin, daß es sich hier nur um einen vorbildlichen Helden handeln kann: Nach diesem Lobpreis der jeliw können in der Erzählung nur genauso gepriesene Helden auftreten.

Zuerst wird allerdings die junge Frau Nyalén als vorbildliche *horonmuso* vorgestellt, wodurch die Spannung auf das Erscheinen des Titelhelden zusätzlich erhöht und ebenfalls auf dessen herausragende Persönlichkeit hingedeutet wird, denn auch Nyalén erscheint als außerordentliche Figur mit guter Reputation: „la joie de tout Diomaban, tant la beauté et la bonté faisaient en elle un mariage heureux. D'une gentillesse jamais pris en défaut, toujours prête à donner et à offrir ses services“ (ebd.: 27). Hier wird die *horon*-Zuschreibung der *lahoronma* geäußert, die für die *horonya* zentral ist und mit dem Attribut der Schönheit verbunden. Äußere Qualitäten werden wie in *La Passion de Djimé* an einen guten Charakter gekoppelt, der sich in der *lahoronma* zeigt: der Freigebigkeit, die hier bezogen auf eine weibliche Figur aus großzügigen Gaben und steter Hilfsbereitschaft besteht.

Mit Nyalén tritt auch eine *jelimuso* auf, die hier unter anderem die Funktion eines Schönheitssalons übernimmt²⁸⁴. Außerdem hat Nyalén in ihr eine freimütige Beraterin, die mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg hält, ohne Angst, sich im Widerspruch zur

282

Vom jeli Safrins immer wieder beleidigt, behält er die Contenance und findet gewandte Erwiderungen, die ihm den Beifall des Publikums einbringen: „les nombreuc étrangers venus du reste du Mandingue commençaient à lui lancer des applaudissements de plus en plus nourris“ (Kamara 1991: 158), während sein Rivale „montrait de plus en plus des signes d'énervement [...] il réagissait soit avec maladresse, soit violemment“ (Kamara 1991: 159) und überläßt dem anderen das letzte Wort.

283

'Karinkan' bedeutet 'der Unzerbrechliche': Nomen est omen. Sein jeli sagt auch „Karinkan, c'est le fer qui coupe le fer“ (Kamara 1991: 157).

284

„elle passait un temps infini à [...] se faire tailler les ongles des doigts et des orteils régulièrement rougis au henné par sa fidèle et attachante petite griote Djé-Kanko Kouyaté devenue pratiquement manicure-pédicure“ (Kamara 1991: 26).

Allgemeinheit zu befinden und sich dadurch Kritik einzuhandeln²⁸⁵.

Dann erst tritt der Titelheld und Verlobte Nyaléns auf, Safrin, dessen Charakterisierung ebenfalls dem Ideal des *horon*-Helden entspricht. Er ist fleißig, ein arbeitsamer Landwirt²⁸⁶, stark und Champion des Ringkampfes und Tanzes, außerdem ebenfalls schön (ebd.: 31). Mit dem Erscheinen Safrins sind die Protagonisten des ersten Teils der Erzählung komplett: die *jeliw* und die *horonw*. Safrin und Nyalén stehen modellhaft für das Ideal des *horon* und sind daher auch die Anführer der jeweiligen Jugendassoziation: auf der einen Seite „qualités d'ardeur au travail, de force et de bravoure“, auf der anderen „être belle comme l'aurore et douce comme une colombe“ (ebd.: 44). Komplementär paart sich Kühnheit mit Güte, Kraft mit Sanftmut und die Freigebigkeit zeigt sich beim einen im durch Fleiß gekennzeichneten Arbeitsethos und bei der anderen in großzügigen Gaben und Hilfsbereitschaft. Wie in vorangegangenen Texten ergibt sich *horonya* aus der Trias Herkunft, Ethos und Aktion, hier wird jedoch ein Heldentum ins Leben gerufen, das im Gegensatz zu den bisher analysierten Texten, kein elitäres ist. Die Protagonisten stammen nicht aus Herrscherfamilien, sondern sind einfache Landwirte.

Auch der schließlich auftretende, Safrin ebenbürtige Herausforderer Karinkan entspricht dem *horon*-Helden-Ideal. Er präsentiert sich als Gegner aus Niani, „la capitale de Soundjata“ (ebd.: 81), Karinkan Kéita, der sich in seinem Stolz gekränkt sieht und die immer noch geltende

Vorherrschaft der Keita von Niani gefährdet sieht²⁸⁷. Auch ihm geht es um den Ruhm. Nyalén dient nur als Motiv, als Vorwand. Das Streben nach Renommée, nach Ehre, wird damit zum

Hauptmotiv für die handelnden Figuren²⁸⁸, genau wie bei Sissoko. Aber mit dem Unterschied, daß es hier in reduzierter Form in Bezug auf den Sieg im Waffenkampf gebraucht wird.

Natürlich hat der ebenbürtige Gegner einen entsprechenden *jeli*. Auch er tritt unzertrennlich

mit seinem *jeli* auf, der ihn berät und preist²⁸⁹. Der *jeli* sieht die Risiken eines Duells mit Safrin und will Karinkan zunächst davon abhalten. Sein Name Diabaté, 'der dessen Bitten

285

Alle sind einverstanden, nur die *jeli-muso* von Nyalén nicht (Kamara 1991: 54).

286

„la daba que celui-ci mettait au-dessus de tout“ (Kamara 1991: 32), „la noblesse du travail champêtre“ (36). S. a. S.50 aus dem Mund des *jeli*.

287

„Je ne me batte pas pour une fille, mais pour l'honneur“ (Kamara 1991: 83), s. auch S.86, 90f.

288

Nyalén ist stolz darüber: „Rayonnante de fierté, la reine des Hèrèmakonos répondait à ses petites amies qui ne se lassaient pas de la féliciter pour la surprise agréable, l'honneur que son fiancé venait de lui faire“, nur ihre *jeli* dämpft ihre Freude (Kamara 1991: 60f).

289

Preissänger s. auch Kamara 1991: 185.

man nicht zurückweisen kann', wird hier ganz explizit in den Kontext der beratenden Rede gestellt und erhält die Bedeutung von 'nichts abschlagen können' nicht im Sinne einer materiellen Gabe, sondern hinsichtlich einer auszuführenden oder zu unterlassenden Aktion:

Le griot se disait que s'il tenait, il pouvait obtenir, arracher le renoncement de son maître dont il avait toujours été le conseiller. Aussi loin que remontait son souvenir, Karinkan ne lui avait encore rien refusé. Il est Djan-ba-tè, celui à qui on ne refuse rien. Comme toute la lignée de ses ancêtres griots des cours royales, sa parole a toujours été convaincante, et quand on arrive à résister à la parole d'un Djan-ba-tè, devant sa chanson ou les hymnes qu'il dédie aux ancêtres, on cède“ (ebd.: 84).

Die Beziehung ist komplementär und hierarchisch. Djéli-Moussa nennt seinen Freund „Maître“ (Kamara 1991: 94), auch Djéli-Kouman sagt zu seinem *jatigi*: „N'est-ce pas, maître?“ (ebd.: 56). Die jeli von Nyalén wird genannt: „sa fidèle et attachante petite griote Djé-Kanko Kouyaté“ (ebd.: 26): In Treue und Anhänglichkeit folgt der jeli dem *jatigi*.

Zusammenhängend mit der Idealisierung der Differenz wird hier dazu die Freundschaftlichkeit der Beziehung besonders herausgestellt: „mon griot et ami Djéli-Kouman Kouyaté“ (ebd.: 38), sagt Safrin, und auch über das andere jeli-horön-Paar heißt es: „Le maître et le griot, ou plutôt les deux amis“ (ebd.: 93). Dies zeigt sich nicht nur in der gegenseitigen Treue, sondern auch zum Beispiel dadurch, daß es sich um ein sehr intimes Verhältnis handelt, in dem lange Gespräche und Diskussionen (z.B. ebd.: 82ff) sowie die Äußerung von Gefühlen möglich sind (anders als in Texten, in denen eine Auseinandersetzung mit einem jeli tabu ist (vgl. Lamidu, Kapitel XI; der Dialog des jeli mit Sijanma, Kapitel X)). So gibt es auch Momente des Scherzens zwischen Karinkan und seinem jeli (Kamara 1991: 188).

Der Text ähnelt in verschiedener Hinsicht *Genkurunin* – es gibt Helden, die einen Schwur ablegen, Duellszenen, eine schöne Frau als 'Preis', es geht um Renommee, im Zentrum steht das Wort, das heißt, die die Protagonisten antreibende *horonya* ist in beiden Texten sehr ähnlich. Was aber die Texte unterscheidet, ist die Rolle der jeliw, und damit wird auch die Differenz verschieden: Hier besteht sie in einer Freundschaft, *horön* und jeli treten als Einheit auf, sind komplementär in einer harmonischen Beziehung dargestellt, mit dem jeli als besonnenem, loyalem Ratgeber, während in *Genkurunin* der jeli als Provokateur auftritt, der sich nicht unterordnet. Die Großzügigkeit im Handeln und der Schwur richten sich demnach an die jeliw, auf deren Verlangen hin die Protagonisten handeln, während hier die Helden aus eigenem Antrieb und für sich selbst handeln und die jeliw eine nachfolgende und unterstützende Rolle einnehmen. Die Beziehung ist dort also komplementär im Sinne von ergänzend, die Geschichte vorantreibend, aber nicht im Sinne von harmonisch und hierarchisch.

Die Freundschaft Safrins mit seinem jeli kann sich aber am Ende selbst nicht überleben. Safrin verliert mit der Niederlage nicht nur seine Verlobte und seinen jeli an den jeli des Gegners. Die erste Dreierbeziehung um Safrin ist nun schon nur mehr eine Paarbeziehung, und es hat sich eine neue Dreierbeziehung um Karinkan gebildet, Nyalén hat das Lager gewechselt, doch auch dieses neue Gebilde wird auf die Probe gestellt. Auf dem Rückweg in die Heimat greift ein Nilpferd das Boot an, in dem sich der Sieger Karinkan, dessen jeli und Nyalén befinden. Karinkan kann sich nicht entscheiden, ob er seinen Freund oder seine Verlobte retten soll (Kamara 1991: 208). Er befindet sich im Dilemma, als er sich zwischen seiner Verlobten und dem jeli entscheiden muß – eine Entscheidung auf Leben und Tod.

Karinkan und Safrin besiegen das Tier schließlich zusammen, indem jeder ihm ein Auge aussticht, doch Djéli-Moussa, der jeli Karinkans, stirbt bei dem Angriff. Auch Djéli-Kouman wird tot aufgefunden, beide Augen durchstoßen. Safrin hat nun auch seinen jeli verloren, der *jatigi* hat seinen Freund eigenhändig getötet, ohne daß diesem das in dem Augenblick bewußt gewesen ist. Dieser hatte gedroht: „La parole mange l'homme“ (ebd.: 158, 211) und hatte, verwandelt in das Nilpferd, Rache gesucht. Mit dem Tod Djéli-Moussas bewahrheitet sich auf tragische Weise auch dessen Entgegnung auf diese Drohung: „Une parole vit plus longtemps que celui qui la prononce“ (ebd.: 158, 211).

Der Erzähler hält sich nicht treu an ein Loyalitätsgebot, die einzelnen Protagonisten betreffend. Er läßt sogar die jeli-Figuren sterben, einen sogar durch die Hand seines *jatigi*, während die *horon*-Figuren überleben, hier sind die Rollen vertauscht! Der jeli hat als Zeuge und Preissänger, als Gestalter des Renommees sonst immer die Funktion zu überleben, er ist immun, während der *horon* im Kampf seinen Tod finden kann. Der gewaltsame Tod des jeli durch die Hand der eigenen Leute (also nicht im Kampf gegen Feinde wie bei Sissoko oder in einigen Geschichten um Segu), ist ein Motiv, das im Textkorpus nur in Texten guineischer Autoren vorkommt²⁹⁰.

Die Erzählung ist eine Demonstration der gefährvollen Macht des Wortes, das als wesentliches Element die Differenzbeziehung bestimmt. Es dient ihrem Funktionieren, ihrem Zusammenhalt, es führt die beiden Partner zusammen und macht sie handlungsfähig. Aber genauso führt es auch zu ihrem Verlust, zum Auseinanderbrechen, zum Tod. Die Erzählung ist damit eine Illustration der beiden Aphorismen 'Kuma ma nye. Kumabaliya fana ma nye' ('Das Wort ist nicht gut – aber auch die Abwesenheit des Wortes ist nicht gut') und 'Kuma b'a ba wolo' ('Das Wort gebärt seine Mutter') (vgl. Kapitel zu *Genkurunin*). Der jeli, der unbesonnen

290

Z.B. in Cissé, Emile. 1973. *Faraloko*. Nendeln: Kraus Reprint. Anderes Beispiel außerhalb des Manden-Kontextes: Diop, Boubacar Boris. 2002. *Le temps de Tamango*. Paris: Serpent à Plumes, in dem der jeli am Ende von der Menge gelyncht wird.

ist (mit Worten), verliert, genau wie sein *jatigi*, der einen unbesonnenen Schwur getan hat.

Das ausgesprochene Wort hat unter Umständen (unvorhersehbare) drastische Konsequenzen. 'jama be kuma la' ('Im Wort liegt eine (gefährliche) Kraft') zeigt sich in der Wirkung des

Wortes: Das Wort des jeli bewahrheitet sich ²⁹¹. In dem Sinne ist das Wort die Wahrheit: im Sinne von Wirkung. Es bewirkt, was es verspricht und erschafft so die Welt. Die Welt dieser Helden ist eine gefährliche: Die Differenz als freundschaftliche Verbindung aus idealisiertem, überspitztem Heldentum und ebensolchem Wort impliziert nicht automatisch einen glücklichen Ausgang. Sie folgt strengen Regeln, ist ausweglos, kompromißlos. Ganz anders als in den Geschichten um Segu gibt es hier kein 'Sich-irgendwie-Herauslavieren'. Die ideale Beziehung wie oben benannt garantiert kein Happy End für alle ProtagonistInnen, garantiert nicht ihre Unwandelbarkeit. Dies liegt hier auch an ihr inhärenten Kennzeichen, liegt in ihrer Natur: Kühnheit, die nach Ruhm strebt, gepaart mit der Magie des Wortes trägt in sich das Risiko des Scheiterns. Safrin und Djime, beide Titelhelden verlieren, aber ehrenhaft. Während aber Djimé bis zu einem gewissen Grad als Rebell auftritt, der aufgrund einer Passion Regeln bricht, sich gegen den Rat seiner Vertrauten stellt und dadurch seinen Tod provoziert, bleibt Safrin durchgängig konform gegenüber gesellschaftlichen Regeln.

Ismâïla Samba Traoré: Revoltierende Freunde in *Sanda ka maana*. *Les Amants de l'esclaverie*

Bei *Sanda ka maana. Les Amants de l'esclaverie* handelt es sich um eine Kritik an Gewaltherrschaft, Unterdrückung und Sklaverei. Die Opposition von *horonya* ist *jonya*.

Es entsteht auch hier eine Freundschaft. Den tugendhaften Helden entsprechen jeliw, die Hüter einer kostbaren Erinnerung sind und an der Seite der Helden ins politische Geschehen eingreifen. Hier gehören die jeliw zu den Noblen, schlagen sich aber auf die Seite der Unterdrückten, denn sie stehen stets mutig auf der Seite der Wahrheit und werden um ihrer willen verfolgt. Sie nehmen die Funktion der gelehrten guten Freunde der Helden ein (vgl. Niane). Positiv als 'die Guten' dargestellt, erhalten sie sogar ein eigenes Preislied und verfügen (genau wie die anderen mächtigen Figuren) über magische Fähigkeiten. Wichtigstes Attribut der jeliw ist neben dem des Bezeugens das Wort, das sowohl an geschichtliche Ereignisse erinnert, als auch die aktuelle Geschichte mitgestaltet. Die Gelehrsamkeit drückt sich aber auch in Gestalt von Priesterinnen aus.

291

Auch hier: In einer schwierigen Situation erinnert sich Karinkan an die Worte seines jeli, die ihn zum *horon* gemacht haben (Kamara 1991: 217).

Bei Traoré ist die wichtigste Unterscheidung die zwischen Freien und Sklaven. Dabei wird das bestehende Gesellschaftssystem als ungerechte Gerontokratie mit herrschenden alten Männern und unterdrückten Frauen, Kindern und Jugendlichen dargestellt. Sie erscheint als Beschränkung der Freiheit. Das System der Sklaverei wird in den Mittelpunkt des kritischen Interesses des Erzählers gerückt und als Herrschaft der Beschämung gezeichnet und damit als der *horonya* auch hinsichtlich des Ethos' gegenläufig. Diese wird erst durch den Umsturz wieder hergestellt. Dadurch, daß ein Genre gewählt wird, das an episches Erzählen anknüpft, zugleich aber die Helden aus der Gruppe der Unterdrückten kommen, wird dieser Text zur Geschichte einer erfolgreichen Revolution. Es wird eine Revolution im Sinne einer Wiederherstellung einer früheren gerechteren Ordnung, von der eine pervertierende Abkehr stattgefunden hatte, dargestellt. Dies ist also ein völliger Perspektivwechsel im Vergleich zu den anderen beiden Texten. Die Leitdifferenz wird als untragbar empfunden und von den Protagonisten umgestaltet.

Der historische Roman, der aber auch „un appel allégorique à participer aux luttes sociales et politiques actuelles“ ist (Tamari 2014: 112), ist die Geschichte einer erfolgreichen Revolte, die Chronik einer Revolution. Der Aufstand richtet sich gegen die Terrorherrschaft und Gerontokratie der Somas (Priester). Der Text wählt einen von den anderen sehr unterschiedlichen Blickwinkel auf die gesellschaftliche Differenz von *horon* und *jeli*, genauso verändert sich auch die Gender-Differenz. Die Hauptfiguren haben vorerst in der dargestellten Gesellschaft nicht den Status von noblen Freien wie Kani oder Safrin, sondern lehnen sich im Gegenteil als SklavInnen, *jeliw*, Jugendlichen gegen ein als ungerecht dargestelltes Gesellschaftssystem auf. Die ProtagonistInnen entwickeln sich dabei dem revolutionären Charakter der Geschichte entsprechend zu den 'neuen' Freien.

Anders als bei Ly (vgl. Kapitel XI), wo die Protagonistin in ihrem Widerstand den Tod findet und ein körperliches Entkommen von dem Sklavenherren nicht möglich ist, gelingt es der Hauptfigur Koké hier, auch physisch zu flüchten und mit Gefährten das gesamte System umzustürzen. Der Text salbungsvollen Tonfalls bekommt sowohl märchenhafte, phantastische, als auch epische Züge mit Ingredienzen wie Prophezeiungen, Magie, einer Priesterin, die sich in den Erdboden versenkt statt zu sterben (Traoré 2008: 119), einem Held, der durch magische Rituale vorbereitet und ausgerüstet wird (ebd.: 80, 105) und der die Reinkarnation eines Mannes, der 300 Jahre zuvor gelebt hat (ebd.: 106), Sohn eines Djinns (ebd.: z.B. 124) ist, und sich durch die Anrufung seiner Mächte von Fesseln befreit (ebd.: 136). Am Ende verwandelt er sich, mit seiner Geliebten eng umschlungen, in Stein.

Die Zusammenführung verschiedener Elemente im Romantext wird auch durch die

Anspielung auf und Verwendung von zwei Genres der Mande-Erzähltradition deutlich: Der Titel weist schon darauf hin, daß hier an orale Literaturtraditionen angeknüpft wird. Mit der Genrebezeichnung „*Maana*“ im Titel erwartet man eine epische Erzählung; auch im angefügten Glossar wird „*Maana*“ als „*récit épique*“ übersetzt, und dementsprechend treten tapfere Helden auf, die sich, wie zum Beispiel Sunjata, kriegerisch einmischen und politisch etwas bewirken. Allerdings ist die Erzählung allein schon durch die Herkunft des Haupthelden eine Subversion des Genres: Ein Epos über einen elternlosen Sklaven ist in diesem literarischen Kontext nicht vorstellbar.

Im Text wird der Bambara-Titel *Sanda ka maana* außerdem bezeichnet mit „la Chronique de Sanda“. Tatsächlich ist in die Erzählung auf einer weiteren diegetischen Ebene eine Chronik eingebettet. Der Text spielt somit mit Genrebezeichnungen und genauso auch mit spezifischen Genrekennzeichen, die er beliebig aufgreift, verwendet und mischt. Der Text wird zum hybriden Gebilde: Er übernimmt formal und inhaltlich klassische Formen, Motive und Kompositionsprinzipien aus der oralen Literaturtradition von Epen und Chroniken, diese werden aber zum Teil umgedeutet, subvertiert. Das *maana* wird als Chronik bezeichnet. Held ist ein Sklave. Rollen werden vertauscht. Auch die Differenz folgt diesem Schema des Aufgreifens und Umwandels.

horonya in Gerontokratie und Widerstand

Mit der Thematisierung der Gerontokratie geht eine Kritik an Sklaverei sowie an der Unterdrückung von Frauen und Jugendlichen einher, was den Text zu einer Schrift gegen

Unterdrückung überhaupt macht²⁹². Das Land Kolonso wird beherrscht von den Bartträgern, den Somas, das heißt altenmännlichen Priestern, die magische Fähigkeiten haben. Sie haben die Herrschaft nach dem Tod Sandas, der Gründerin des Landes übernommen und halten seitdem eine geheime Chronik unter Verschuß, die einen Umsturz vorhersagt. Weitere

Inhaber dieses verschwiegenen Wissens sind aber die jeliw²⁹³ und eine alte Priesterin, die sich mit der sich bildenden Widerstandsbewegung solidarisieren und zum Umsturz beitragen.

Die Perspektive ist nicht diejenige der Herrschenden, sondern der Marginalisierten, auf deren Seite sich die jeliw schlagen. Den in der dargestellten Gesellschaft offiziell als noble Angesehenen, die als Feinde, Mitläufer dargestellt sind, steht die *horonya* der Hauptfiguren

²⁹²

Ähnlich wie Ly, der mit der Sklaverei-Problematik auch die der Unterdrückung der Frau verbindet (s. Kapitel XI).

²⁹³

„les somas prêtèrent serment de ne jamais rapporter ce qui se fut [...] Solennellement, tous ont juré. Tous sauf un. Le patriarche des Mady encore une fois s'était désolidarisé“ (Traoré 2008: 119).

gegenüber. Sie drückt sich in verschiedenen Figuren aus, die ausschließlich aus den Gruppen Marginalisierter kommen. Die Geschichte rankt sich um mehrere Protagonisten, in deren Zentrum Koké steht, ein entfloher Sklave, der zusammen mit dem jeli Madikali und anderen zum Freiheitskämpfer wird, darunter auch eine Priesterin, ein Albino und weitere SklavInnen.

Die Leitdifferenz im Text ist dementsprechend die zwischen Herrschenden und Unterdrückten. Die Gesellschaftsschicht, der die positiv bewerteten *horon*-Figuren in den beiden zuvor analysierten Texten angehören, wird in diesem Text als Ausdruck einer durch das ihr zugrundeliegende System der Sklaverei pervertierten *horonya* dargestellt. Sklaverei bedeutet hier Entwürdigung, ist Ausdruck der völligen Beschämung und daher der extreme Gegensatz zur *horonya*. Diese Entwürdigung betrifft dabei nicht nur die versklavte Figur, sondern auch ihren Herren. Das kleine Mädchen Ryétou, die von einem der Herrschenden verschleppt und vergewaltigt wird, während sie sich anschickt, mit ihrer Familie in den Flammen zu sterben, um nicht dem Feind in die Hände zu fallen und versklavt zu werden, und die dessen Erben gebären soll, sagt:

Je ne reverrai plus jamais mon père, ni ma mère, ni aucun des miens. Je suis devenue étrangère à moi-même. Vois-tu, mon corps nourrit un enfant qui sera honoré comme un noble lorsqu'il viendra au monde, alors qu'il est fruit du viol et de l'injustice [...] J'ai la sensation de pourrir, de dégager l'odeur irrespirable de la mort et de la charogne. Je suis la honte qui parle, qui marche et qui se nourrit de son propre déshonneur (Traoré 2008: 58).

Für Ryétou bedeutet Versklavung der Verlust der Identität, hervorgerufen durch den Verlust ihrer Familie und den Mißbrauch ihres Körpers²⁹⁴. Die Identität als Freie, Ehrenhafte wird ersetzt durch die Entwürdigung. Ryétou verkörpert die Beschämung, die wie in anderen Texten²⁹⁵ personifiziert wird.

Die Herrschaft der Beschämung ist allumfassend, sie pervertiert die *horonya* derjenigen, die andere versklaven, ihnen ihre Identität als *horon* rauben. Das Beschämen anderer fällt auf das eigene Sein zurück: Der Herrscher, der Ryétou vergewaltigt, um einen Thronfolger zu zeugen, statt eine legitime Ehe einzugehen, hat sich selber dadurch entwürdigt. Auch ein anderer Herrscher erfährt im Zuge der Erzählung, daß seine gepriesene Noblesse einer makellosen Stammlinie eine auf Ausbeutung und Gewalt beruhende Lüge und bloßer Schein ist: Er ist der Enkel einer Sklavin, deren Tochter bei einem Angriff auf ein Zeltlager von seinem Vater vergewaltigt wurde, der nicht wußte, daß sie auch seine Tochter ist. „L'esclavagisme a

294

Zur Thematik von Sklaverei und *horon*-Identität im Kontext von Familienzugehörigkeit und Körper s. ausführlicher Kapitel XI, Analyse des Romans von Ibrahima Ly: *Les noctuelles vivent de larmes*.

295

Vgl. Ly, Tarawele.

déshonoré tous les patronymes et toutes les ethnies de la savane. Et vous voudriez qu'il y ait, malgré tout, des lignages sans taches? Tu es le descendant des pèlerins d'Arabie certes, mais tu es aussi le fils d'une pauvre captive qui ne connut jamais le bonheur“ (Traoré 2008: 89), offenbart ihm seine Großmutter. Sowohl der Ethos-Aspekt der *horonya* als Würde, als auch ihr Herkunftsaspekt der 'reinen' Abstammung ist in der gesellschaftlichen Gruppe der Noblen durch das Eingehen von Verbindungen mit Versklavten und Inzest subvertiert. Die unter die Herrschaft der Beschämung gefallene und damit in ihr Gegenteil verkehrte *horonya* der Machthaber wird mehrfach aufgerufen und legitimiert den Widerstand.

Demgegenüber machen sich die ProtagonistInnen aus der gesellschaftlich dem Status nach von Freiheit und Würde abgegrenzten Gruppe der Marginalisierten zentrale *horon*-Aspekte zu eigen. Eine alte Priesterin macht Koké darauf aufmerksam, daß Widerstand mit der Verweigerung des zugewiesenen Status' durch ein Zurückweisen der Angebote des

²⁹⁶
Sklavenherren beginnt : „Ne prête pas attention à l'amour des jeunes esclaves, tu ne recolteras que les restes du maître“. Resigniert antwortet er:

Qu'est-ce qui n'est pas propriété du maître, ici? [...] Sans qu'il put s'en douter, elle le gifla, avec une force qui le surprit. C'était la première fois qu'elle se comportait ainsi [...]

– Ce sont des propos défaitistes d'esclave de case que tu viens de tenir. Beaucoup de choses sont la propriété du maître, certes, mais il y a une chose essentielle qui ne lui appartient pas, c'est ton droit à la révolte, ton droit à refuser de te satisfaire de ce qui t'est proposé. L'usage que tu feras de ce droit, contre le maître, c'est cela ta liberté (Traoré 2008: 73f).

Der Umgang mit Gaben bestimmt den Status mit. Das Annehmen von Gaben impliziert den niederen Status des Nehmenden, der sich in diesem Fall dadurch zum Sklaven macht. Das Zurückweisen bedeutet Widerstand gegen diese Erniedrigung. Umgekehrt wird damit die Gabe zum Mittel der Machtausübung, der Status-Erhebung.

jeli und *horon* – Zugehörigkeit und Zuschreibungen?

Dadurch, daß die Protagonisten klassische Werte der *horonya* verkörpern, nimmt dieser Text eine Zwischenstellung ein zwischen einem Verurteilen des Traditionellen und seiner Weiterführung. Während im Text vor allem die Gerontokratie, die Unterdrückung der Frau und die Sklaverei kritisiert werden, werden andere der 'Tradition' zugeordnete Aspekte hochgehalten. Insbesondere was die Rolle der *jeliw* angeht und ihre Beziehung zu den *horonw*, folgt er in weiten Teilen einer Konzeption, die in den der 'Tradition' verpflichteten Texten ebenfalls verfolgt wird, gestaltet sie aber zugleich auch um.

Entsprechend der Komposition des Textes – Gerontokratie als pervertierte Tradition, die sich

²⁹⁶

Genau das macht auch Niélé in Lys Roman. Sie hätte ein verhältnismäßig angenehmes Leben haben können, hätte sie dem Drängen des Herren und der anderen Sklaven nachgegeben.

auf die Überlieferung des alten Wortes, der Chronik, gründet, gegen die sich eine Revolte bildet, deren wichtige Mit-Akteure die jeliw sind, da sie die Bewahrer der wahren Tradition sind – ergeben sich Konsequenzen für die textuelle Verhandlung der Differenz. Je nachdem welche Schicht- etc. Zuordnungen die jeweiligen ProtagonistInnen erfahren und je nachdem wie die jeliw positioniert werden, treten sie zueinander in Beziehung. Ausschlaggebend für die Differenz ist also die Position der Figuren im gesamten Erzählkontext. Differenz konstituiert sich somit nicht nur in Abhängigkeit der Beziehung der sich als different Setzenden, sondern wird auch determiniert von (der Verhandlung der Differenz) externen Faktoren wie Zugehörigkeiten zu einer bestimmten Schicht etc. Differenz wird hier also doppelt relativiert.

Konzepte, wie *horonya*, die der Zuschreibung von Identitäten dienen, dienen dabei als wandelbare Vorlagen, die angepaßt werden können. Dabei wird die *horonya* der Aufständischen zur authentischen, da sie der alten Überlieferung dienen, obgleich von Protagonisten niederen Status' vertreten. Die Noblesse der herrschenden Schicht dagegen wird als pervertiert dargestellt, da sie auch die alte Ordnung pervertiert hat. Es werden also hier (wie bei Ly) zwei Formen von *horonya* einander gegenüber gestellt. Im Unterschied zu Ly allerdings treten die jeliw als entrechtete Noble auf der Seite der Marginalisierten und als Vertreter der alten Ordnung auf, wodurch sie eine Verbindung mit den ProtagonistInnen der Geschichte eingehen und auf der Seite 'der Guten' stehen. Die jeliw stehen auf der Seite der Herrschenden, wenn diese der Ordnung der Überlieferung entsprechen; sie sind hier nur vorübergehend zu Subalternen geworden und die, die sie unterstützen, werden zu den neuen Machthabern. Die jeliw sind loyal gegenüber der Chronik, der alten Überlieferung, dem alten Wort, ihre Loyalität ist nicht personengebunden, sondern 'Staatsordnungs'-gebunden. Der jeli ist nicht einem zahlenden Kunden verpflichtet, sondern der Erinnerung wertvollen Wissens. Er macht sich nicht zum Diener eines Herrn, sondern zum Diener des alten Wortes. In diesem Fall sorgen sie mit dafür, daß diese Ordnung wiederhergestellt und damit ihr eigener Status entsprechend angepaßt, das heißt, erhöht und valorisiert wird.

Den Herrschenden sind keine jeliw zur Seite gestellt. Die Rolle des Beraters einer der Herrscherfiguren hat hier also kein jeli, sondern entsprechend der Gesellschaftsstruktur, in der es nur eine kleine Anzahl Freier gibt gegenüber der Masse der Versklavten, ein (wenig loyaler) Sklave.

Damit nimmt der Text eine Sonderstellung in Bezug auf die Positionierung der jeliw ein, die

sonst auf der Seite der Herrschaft und der bestehenden Ordnung stehen²⁹⁷. In Kapitel XI wird gezeigt, wie sich HeldInnen gegen unterdrückende Herrschaft zur Wehr setzen, gegen Mißstände (Nyagalen, Niélé, Sara), und sich entsprechend von den jeliw isolieren, denn diese gehören üblicherweise zum etablierten System. Traoré ist die einzige Geschichte eines Sklavenaufstands. Es ist einleuchtend, daß Sklaven(revolten)-Geschichten nicht in den Textgattungen der jeliw thematisiert werden, die jeliw darüber schweigen, dies für sich behalten, selbst wenn es zur stattgefundenen Historie gehören sollte, eben weil sie auf der Seite der *horonw* stehen und nicht auf der Seite der *jonw*. Sie gehören nicht zu den Unterdrückten. Sie gehören zu den Privilegierten des Systems. Deshalb sind ihre Gattungen Helden zelebrierend.

Als eine der jeli-Figuren tritt auf der Ebene der innerhalb der Geschichte erzählten Chronik der Ahne Koulou Pèrèn Mady auf. Die Chronik erzählt von einem Wechsel des Status' der jeliw als Folge politischer Umstände. Er zeigt sich in dem Text als historisch wandelbar, abhängig vom Verhalten der Figuren: Nachdem das Land unter die Herrschaft der Somas gefallen ist, herrschen neue Bedingungen, die zu akzeptieren Mady sich weigert, wodurch ihm sein Status als Nobler entzogen wird:

Désormais, seuls ceux qui portent la barbe prendront les décisions au Kolonso [...] seul contre tous, Koulou Pèrèn Mady continua à donner son soutien à la cause de Sanda. Cela valut à sa descendance de voir son statut modifié, imperceptiblement, pour passer de groupe statutaire protégé pour son savoir à celui du groupe persécuté pour son attachement à la vérité historique [...] Le jali est jali, il ne peut prétendre à la direction de la société des somas (Traoré 2008: 113f).

Die jeliw stellen sich nicht auf die Seite der neuen Machthaber, die ein gerontokratisches Unterdrückungssystem aufbauen und werden daraufhin zu Verfolgten. Da die jeliw die neue Ordnung nicht akzeptieren, sehen sie sich selber jedoch weiterhin als Noble an. Ihr Status ist je nach Perspektive unterschiedlich.

Die Definitionen von *horon* und *jeli* im Glossar im Anhang des Textes belassen den Status des *jeli* in dieser Uneindeutigkeit:

Horon : noble.

298

Jali : nom donné au groupe statutaire des maîtres de parole ; synonyme de griot (185).

Nach dieser Definition kann der *jeli* sich zur Gruppe der *horonw*, mit Sonderstatus, zählen oder nicht.

Die Nachfahren Madys füllen diesen uneindeutigen Raum entsprechend den aktuellen

297

Ein Beispiel für einen Text, in dem sich die jeliw auf die Seite der Aufständischen stellen ist M. A. Diarra 1981: *Sahel, sanglante sécheresse*.

298

Fettgedruckt im Original.

Gegebenheiten und Bedürfnissen. Sie nehmen beispielsweise ihre jeli-Rolle als Hüter der Erinnerung wahr, greifen aber auch direkt ins politische Geschehen ein: Als zum Beispiel Teile der Chronik von Nachfahren Madys erzählt werden, werden sie von den Machthabern als falsch bezeichnet, ihre Performer verfolgt und es entsteht ein Bürgerkrieg, in dessen Zusammenhang auch eine große Armee von jeliw ihren Platz findet. Am Ende wird mit Mediatoren ein Kompromiß gefunden (Traoré 2008: 119f).

Auch Madikali und dessen Vater Bangaly folgen diesem Prinzip: Der Widerstand wird von den Somas gewaltsam beantwortet, nur in der Stadt Kaïna folgt man ihnen nicht, dort schließt sich Bangaly mit einer großen Gefolgschaft den Widerständischen an (ebd.: 161) und wird sogar zum Führer der dortigen Widerstandsbewegung, er geht also über die Rolle des Sprechers eines politisch Agierenden hinaus und macht sich als politisch Aktiver zum Sprecher seiner selbst (weil er eben der Chronik verpflichtet ist). Er ruft in seiner Auftaktrede die alte Gesellschaftsordnung in Erinnerung, die auch die Rolle der die Herrschaft übernommen habenden Somas 'zurechtrückt':

299

Il y a trois ordres dans le Kolonso. Il y a les maîtres de terre. Il y a les maîtres de la forge et des cent un métiers. Il y a les maîtres de la parole. Ce sont ces trois ordres qui ont délégué aux maîtres de géomancie le pouvoir de délibérer sur les grands problèmes de la communauté. À ma connaissance, les somas sont chargés d'interpréter les choses de la vie et de l'au-delà. C'est à eux que revient la mission de chercher à comprendre toute chose et d'en rendre compte (Traoré 2008: 162).

Da es in dieser Ordnung keine Sklaverei gibt, gibt es auch keine *horonw*. Oder anders ausgedrückt: alle sind *horonw*: die Landwirte, die Schmiede, die anderen Handwerker, die jeliw, die somas. *Horonya* als Gruppenzugehörigkeit hat als Voraussetzung die Sklaverei. Sie entsteht mit der Sklaverei. Mit ihr grenzen sich die Sklavenherren als Freie von ihr ab.

Der Text beginnt mit dem zukünftigen Revolutionsführer und Auserwählten Koké und dem jeli Madikali, folgt also strukturell scheinbar dem klassischen Beginn von Epen und anderen Manden-Texten: dem Auftritt von *horon* und jeli. Diese klassische Aufstellung der Differenz ist aber eine subvertierte, da, wie bereits angesprochen, weder jeli noch *horon* in ihren klassischen Rollen auftreten. Die Erzählung startet mit „Le voyageur“ (Traoré 2008: 17), der auf einen Jugendlichen trifft, über den man gleich mehr erfährt als über den Reisenden, von dem der Erzähler nichts an Informationen preisgibt. Obwohl der jeli Madikali einen viel höheren Sprechanteil hat als der Reisende und er mehr Informationen über sich bekanntgibt, fühlt man sich dem Reisenden näher, erkennt man sofort diesen als den Hauptprotagonisten, und das nicht nur, weil der Text mit ihm beginnt, sondern weil der Erzähler den Leser dichter

an die Figur heranläßt durch das Teilhabenlassen an ihren Gedanken, Sinneseindrücken und Gefühlen, durch eine Innenschau, während er Madikali nur von außen betrachten läßt:

il avait deviné [...] Il découvrit [und dann wird das Äußere des Jungen aus dem Blickwinkel des Reisenden beschrieben...] Le voyageur écoutait ses questions d'une oreille distraite, absorbé par les ampoules de ses pieds endoloris. « Quel oiseau piailleur », se disait-il. Mais au fond il n'était pas irrité par la présence du

garçon, il se réjouissait même d'entendre une voix humaine [...] je me sens bien [...] (Traoré 2008: 17f).

Hauptfigur der Geschichte ist auch hier, trotz subversiver Elemente, nicht der jeli. Dieser erfüllt für die Geschichte andere Funktionen, als eine mit sich zu identifizierende Figur zu sein. Diese Funktionen werden unten noch erläutert. Die hierarchische Struktur zwischen Held und jeli wird auf der Ebene des Erzählens so zum Teil beibehalten: Koké ist Protagonist,

Madikali der Unterstützer³⁰¹.

Der jeli geht auf den Helden zu, ergreift als erster das Wort.: „Paix?“, er ist also kontaktfreudig und friedfertig, aber als Frage formuliert, die Antwort kommt vom Helden: „Paix!“, der ihre Liaison bestätigen muß. Damit ist auch schon vorausgeschickt, was ihre weitere gegenseitige Rolle sein wird, nämlich eine harmonische, bei der allerdings Koké als Anführer fungiert. Die Identität des „jeune garçon“, der eine Menge unbeantwortet bleibende Fragen auf den Reisenden herabprasseln läßt, erfährt man sogleich, denn er antwortet auf die Fragen seines Gegenübers, womit er dessen höheren Status bestätigt:

– Qui es tu, cadet?

L'adolescent prit un air solennel et entreprit de répondre:

– Mon père, comme chacun sait, est le plus grand généalogiste du pays.

– Oui, mais toi-même, qui es-tu?

– Je suis le fils de mon père.

– Mais encore?

– Je l'ignore moi-même, j'attends de le savoir. Mon père occupe beaucoup de place.

Et il ouvrit les bras, dans un geste de désespoir, le visage tourné vers l'horizon. « J'attends ».“ (ebd.: 18).

Während man also über den Reisenden noch nichts weiß und neugierig gehalten wird, ist bei Madikali schon klar: Seine Attribute sind die des jeli: Gesprächig, fast schwatzhaft, neugierig, kontaktfreudig, er ist der Sohn des größten Genealogen des Landes. Der jeli wird als Genealoge eingeführt, und zwar als größter des Landes, das heißt, die erste Zuschreibung betrifft nicht den Lobpreis und auch nicht das Erbitten von Gaben oder eine Vermittlerposition, sondern, in einer verklärenden Sicht – Niane ähnlich – das Innehaben von historischem Wissen, und zwar nicht in Form von Epen, sondern Chroniken, also Texten mit Anspruch auf objektive Wahrheit im Rahmen einer Familiengeschichtsforschung. Die Zuschreibung des Wortes auf den jeli ist vor allem das gesprochene Wort des

³⁰⁰

Hervorhebung von mir.

³⁰¹

Knüpft an Epentradition an. S. auch Traoré 2008: 17, 18, 19.

Geschichtskenners³⁰². Der Erzähler greift mit dem jeli als Historiker einen durch Négritude und von Autoren wie Niane geprägten Topos auf. Mit dem Genre des Epos wird dem jeli eine in anderen Texten zentrale Funktion entzogen, die des Herstellers von Renommee einer bestimmten Figur, er wird stattdessen mit der Tradierung von Chroniken verknüpft, mit einer Rolle, die sonst auch alten *horonw* zukommt. Traoré macht aus dem jeli gleich zu Beginn einen *horon*. Dies wird im weiteren Verlauf der Erzählung konsequent durchgehalten. Die Zuordnung der jeliw zu den *horonw* wird nicht nur implizit angedeutet, sondern explizit ausgesprochen von dem jeli Madikali: „Mon père est griot, comme mon grand-père. Toute mon ascendance! De la meilleure souche des notables d'ici.“ (Traoré 2008: 19).

Zugleich erhält der jeli allerdings auch andere Zuschreibungen, die man als 'jeli-typisch' bezeichnen könnte. Kontaktfreudigkeit, die Gabe der Beredsamkeit zum Beispiel, die sich auch in einer vorteilhaften Darstellungsweise einer Person ausdrückt, also panegyrisch ist, wird in den Dialogbeiträgen Madikalis sogleich sichtbar: Er singt sich und seiner Linie das Lob.

Er wird damit zur hybriden Figur und spiegelt als *pars pro toto* das wieder, was den gesamten Text auszeichnet: Das Aufgreifen klassischer Konzepte, Genres etc. und deren Zusammenfügen, Anpassen und Umdeuten für die Geschichte.

Mit dem Beginn, der den jeli als Genealogen vorstellt, wird damit außerdem schon darauf hingewiesen, daß dem jeli im Text eine bedeutende Rolle zukommen wird. Der Titel wird implizit aufgerufen.

Die Identitätskonzeption aus Abstammung und eigener Aktion wird auch in diesem Text aufgegriffen und problematisiert. Gleich zu Beginn wird das Problem der Gerontokratie, der allmächtigen Väter, aufgeworfen. Wie bei Ly taucht hier der Gedanke des Wartens auf („chacun fait la queue ici“) und der Übermacht der Alten, ihrer Herrschaft. Das Warten auf die eigene Identität betrifft nicht nur *horonw*, die ihre Väter zu imitieren und zu übertreffen haben, sondern hier auch die jeliw. Die *fadenya* ist statusunabhängig. Das Identitätsmerkmal der Abstammung gilt auch für die jeliw. Die Identität erschöpft sich nicht in der individuellen Person. Sie besteht aus den Vorfahren, zumindest bis zu dem Zeitpunkt da man sich durch Taten einen 'eigenen Namen macht'. Deine Identität bist nicht Du selbst. Deine Identität sind deine Vorfahren. Zumindest bis Du dir selbst einen Namen gemacht hast. Deswegen hat die Genealogie eine hohe Bedeutung und deshalb stellt sich der Junge nicht mit seinem Namen

302

Zu den abendlichen Unterhaltungen in der Stadt gehören auch die „joutes oratoires des chroniqueurs“ (Traoré 2008: 123).

vor. Er hat noch keinen. Und deswegen entgegnet er auf den Lobpreis seiner Vorfahren: „Moi-même, acquiesça le garçon“ (ebd.: 20f)³⁰³ und bestätigt so das Konzept der vererbaren Identität, des Verbundenseins mit den Vorfahren.

Aber dann macht der Text doch eine kleine Wendung, in der Madikali sich der zuvor beschriebenen Rolle des jeli entzieht, und sich zugleich gegen den Topos des jeli als bestechlichen Empfänger von Gaben wendet: Der Reisende fragt ihn erst nach der Genealogie seiner eigenen Familie, dann nach der Geschichte des Landes, doch Madikali verweigert sich:

Je ne raconterai, moi, que ce que j'aurai vécu. Que veux-tu que l'on raconte de toi? Tu n'existes pas. Comme moi du reste. Nos pères ne nous laissent pas d'autre choix que de construire notre propre histoire [...] Quand

bien même tu me couvrirais d'or, je ne raconterais rien du tout [...] Même si tu avais le pouvoir de me briser les os, je ne raconterais rien du tout“ (Traoré 2008: 19).³⁰⁴

Madikali weigert sich zu sprechen. Er weist seine Rolle als Genealoge zurück. Stattdessen will er selbst durch sein Handeln Geschichte werden³⁰⁵. Nochmal wird der Leser auf die später den Text beherrschende Problematik gestoßen: die herrschende Gerontokratie, die nicht nur die Jungen, sondern das ganze Volk unterdrückt und sich auf ein ausbeuterisches System der Versklavung stützt. Koké und Madikali werden eine Lösung für diesen Generationenkonflikt finden, indem sie mit heldenhaften Aktionen in die Geschichte eingehen werden und so die neue Erinnerung bilden und die Chronik weiterführen werden. Damit entsprechen sie dem besten *horon*-Ideal des Erinnert-Werdens aufgrund von Taten – aber hier eben in Form der Revolte. Die später auftretende Priesterin Fariman, die sie unterstützt, faßt ihren Auftrag so in Worte: „Je sais que tu attacheras ton nom aux entreprises à venir [...] Madikali, le Kolonso a perdu la mémoire. Koké et toi devez lui en fabriquer une nouvelle“ (Traoré 2008: 106f), in dem Sinne, daß sie jetzt schon Geschichte, daß sie die lebendige Fortsetzung der alten Chronik sind, daß das, was sie tun, ihre Aktionen, zur neuen Geschichte werden, zur Geschichte und Erinnerung der neuen Generation, daß also ihre Taten erinnerungswürdig sind. Dabei existiert eine Rollenaufteilung, auf die weiter unten genauer

303

Koké erinnert sich: „L'éléphant a de grandes oreilles, mais les descendants de Koulou Pèrèn Mady entendent mieux le bruit du monde“. Die Devise ist:

Éléphant qui pile forêt tu es

Aigle seigneur des grandes hauteurs

Eau de source et métal pur

Tu es le chaînon premier du monde...(ebd.)

Das ist evtl. eine Anspielung auf die Hymne der Kouyaté, die als Sperber bezeichnet werden und als die 'goldenen', also 'reinen' und 'ersten' jeliw.

304

Also hier keineswegs der käufliche jeli.

305

Die Chronik findet stattdessen auf einem anderen Weg ins Buch, nämlich aus dem Mund der Priesterin Fariman, die Koké und Madikali allabendlich darin instruiert.

eingegangen wird.

Dem jeli, als *horon* eingeführt, wird am Anfang ein Preislied gewidmet, so wie sonst in epischen Texten oftmals die Helden der Geschichte eingeführt werden: Koké, der Reisende, erinnert sich an die bekannte Devise der Familie Madikalis, die ihm in Fetzen in Erinnerung gerufen wird und die der Erzähler zitiert. Madikali ist außerdem mutig, unerschrocken und undiplomatisch, und ist damit auch durch Heldeneigenschaften gekennzeichnet³⁰⁶.

Die Analyse des Anfangs zeigt bereits, wie der Erzähler das epische Genre mit seinen Formen und Figuren aufgreift und subvertiert. Die besondere Darstellung der jeli wirkt sich erwartungsgemäß auch auf die Konstruktion der Differenz zum *horon* aus.

Wer *horon* ist und wer jeli, ist in dem Text nicht eindeutig festgelegt. Der *horon*-Status steht ständig zur Verhandlung. Die jeliw sind in manchen Punkten jeliw, in anderen wiederum nicht, bzw. die jeliw sind *horonw*, aber mit Sonderstatus.

Der Reisende stellt sich am Ende des Kapitels endlich auch vor, das geschieht aber wesentlich

306

Zum Beispiel hier: Koké und Madikali werden beauftragt, eine Gruppe früherer Aufständischer aufzusuchen (Traoré 2008: 147).

„Arrivé au pied de la falaise, Madikali s'assit et entreprit d'arracher les épines de ses bras ensanglantés.

- Nous attendrons ici, ils finiront bien par nous contacter. J'en ai assez.

Au même instant, surgissant du fourré à quelques mètres des voyageurs, un garçon fit son apparition, arc et carquois dans le dos, une fronde chargée à la main.

- Paix !

Sa voix avait éclaté, un peu gutturale. Madikali salua, un brin de soulagement dans la voix :

- Paix ! Je suis fils de Sanda.

L'autre répondit :

- Paix ! Je suis fils de la rancœur.

Le silence se réinstalla. Le garçon tenait la distance, malgré l'échange de mots de passe.

- Je suis Madikali, Koulou Pèrèn Mady est mon ancêtre.

- Cela suffit, tu ne saurais être un traître. Paix.

- Paix.

L'autre attendait toujours. Il dévisageait Koké.

Madikali compléta :

- Koké est un ami; il est recherché par les somas...

- Ah ! fit l'autre, distant.

- Il est premier fils et fils unique, compléta sèchement Madikali, irrité par l'air méprisant de l'insurgé.

Ce dernier ne disant toujours rien, Madikali s'emporta.

- Cul de puceau! Va dire aux tiens que nous venons de la part de la potière Fariman.

L'autre lui répondit, sur le même ton blessant :

- Il te manque une vertu essentielle que Koulou Pèrèn Mady a enseignée : la patience. Cul de phacochère soit le fils de barbu qui vit confortablement au village !

- Cul de phacochère toi-même, sauvage des forêts infectes !

- Moi, sauvage ? Écoutez-le donc! Si tu n'étais pas le fils de Bangaly Mady, je t'écraserais comme un vulgaire asticot. Bâtards soient les fils de barbus, indicateurs de la milice. Emparez-vous de ces enfants gâtés !

La tension était à son comble. Les branches des arbres remuèrent et des jeunes gens surgirent de tous les côtés. Certains tenaient arc et flèches à bout de bras, d'autres brandissaient des lances en bambou taillé, d'autres encore des gourdins.

- Cela suffit maintenant, montrez-moi votre chef: c'est urgent! ordonna Madikali qui n'était nullement impressionné“ (Traoré 2008: 150f).

nüchterner, schmucklos – seine Vorstellung nimmt ganze viereinhalb Zeilen ein – und das entspricht auch der Herkunft und Situation des Reisenden: Er ist als Waise aufgewachsen und als Sklave verkauft worden, Illustration der oben erwähnten identitären Abhängigkeit von der Familienzugehörigkeit: „Ici, il faut être soit d'une grande famille, soit avec un protecteur puissant“ (ebd.: 21), sonst ist man nichts, was ja das bisherige Leben von Koké, das er davor kurz zusammengefaßt hat, beweist.

Koké macht sich aber im Laufe des Textes zum *horon*, indem er zum Anführer des Widerstands wird. Als die Widerstandsbewegung verraten und die Gruppe gefangengenommen wird, wird Madikali, der mutig seine Stimme erhebt, daraufhin mißhandelt (trotz der normalerweise mit dem *jeli*-Status verbundenen Immunität) (ebd.: 135). Koké wird als „Sklave“ beleidigt von einem, der sich als „notable“ bezeichnet, Koké sagt aber, er sei genauso nobel wie der andere, zerschlägt ihm den Mund und befreit die anderen (ebd.: 138). Die Rollen sind also doch wieder klar aufgeteilt, zwischen dem mutigen Wortführer und dem kühnen Kämpfer, und dem, der den Überblick behält und für das Management zuständig ist, indem er Regeln erklärt und in Erinnerung ruft, den anderen auffordert zum Handeln und von diesem wiederum zum Erinnern, zur wahrhaftigen Zeugenschaft aufgefordert wird, wobei er einen Schwur ausspricht³⁰⁷. Auch hier gilt wieder der Leitsatz 'Lieber den Tod als die Schande'. An einem kritischen Punkt legt der Held der Geschichte vor seinem *jeli* und den Versammelten einen Schwur ab.

Die Rolle des *jeli* in Relation zum Helden wird zusammengefaßt:

Madikali, il faut un témoin à tous les actes essentiels de la vie. Ton rôle est d'éternuer quand le monde
³⁰⁸
s'enroue et se fige. Le verbe est au début de tout; il engendre l'action [...] Toute action s'annonce avant de se faire. (Traoré 2008: 106f).

307

„Les bergers leur rapportèrent ce qu'ils savaient : la capture et la mort des jeunes rebelles, l'encerclement de Kaïna, l'épopée des jeunes du pays pour rejoindre les assiégés. Koké allait et venait, incapable de tenir assis. Madikali le tira par le bras et le fit asseoir. Il héla les autres Kolobakari occupés à l'entretien des chevaux et fit une courte déclaration dans laquelle il rappela les termes convenus entre Bandama et les autres responsables des jeunes.

- ... Quand un Kolobakari succombe, c'est un autre Kolobakari qui reprend les armes après lui. Parle, Koké ! Que faut-il faire à présent, puisque la direction du mouvement te revient ?

Le jour s'était levé et Koké distinguait nettement les visages interrogateurs de ses compagnons. Il avala sa salive, agrippa la main de Madikali et parla d'une voix que son ami ne lui connaissait pas.

- Que la parole remplisse sa fonction. Si un jour les chroniqueurs et les chanteurs populaires devaient parler de ce conflit, qu'ils n'oublient jamais que c'est Bandama qui fut notre premier chef. Pour ma part, je fais le serment que nous allons labourer tout le pays de notre colère. Le Kolonso seul n'y suffira pas. Partout où il y a un garçon en captivité, partout où règne l'or injuste des anciens... Nous éviscérerons ce pays, du Sahel à limite de la forêt.

- La parole remplira sa fonction, Koké, ce qui sera raconté un jour sera fidèle à ce qui s'est passé.

- Puisses-tu dire vrai, Madikali, mon ami“ (Traoré 2008: 170).

308

Auch hier: 'Das Wort gebärt seine Mutter'. Auch weil: Das Ausgesprochene wird getan und das wiederum ist Anlaß des Wortes (als Chronik oder Panegyrik).

Unübersehbar ist das der Topos der Verbindung von Wort und Aktion, die im Sunjata-Epos, v.a. bei Niane und Diabaté für den Diskurs zur Differenz von *horon* und *jeli* wirkmächtig ist. Der *jeli* gibt auch sein Wort, daß er nämlich diese seine Rolle als treuer Berichterstatter vorbildlich erfüllen wird, und das tut er auch. Er begleitet somit Koké bei seiner letzten und gefährlichsten Mission.

J'ai tout juste un engagement d'honneur à respecter. Le jour où l'on nous apprit la mort de Bandama, j'ai promis à Koké que la parole remplirait sa fonction. Je suis un poète et c'est ma lignée qui dresse la généalogie et les chroniques. À Koké me lie une grande amitié et le jour est venu de l'honorer (ebd.: 174).

Der neue *horon* Koké übernimmt auch die *jeli*-Funktion des Sprechers bei der Beerdigungszeremonie der getöteten Mitstreiter, vom „*maître de parole*“ Madikali selbst dazu aufgefordert, so daß sie gemeinsam die Zeremonie leiten (Traoré 2008: 177f).

horon und *jeli* werden in diesem Text mitunter in ihren Funktionen also austauschbar. Sie können ihre wechselseitigen Aufgaben jeweils übernehmen:

Bandama donna ses dernières instructions :

- Si je venais à mourir, ou à tomber entre les mains de l'ennemi, ce que je n'ose envisager, Koké prendra la tête du mouvement. Si Koké était pris ou tué, c'est Madikali qui le remplacera. Si Madikali était pris ou tué... (Traoré 2008: 143).

Der *jeli* kann auch die politische Führung übernehmen. Die Differenz wird in dem Fall nivelliert.

Nach dem Sieg verwandeln sich Koké und Ryétou eng umschlungen in Stein und überlassen die Regelung alles weiteren den *jeliw*, die auch die Ereignisse treu zu behalten und wiederzugeben haben, die neue „Chronik von Sanda“. Der Text endet dementsprechend mit den *jeliw*, deren Wahrheitsverpflichtung und damit wiederum ihrer Hauptaufgabe als Bewahrer der Geschichte, wie zu Anfang nochmal hervorgehoben wird:

Et la Chronique de Sanda conclut toujours ainsi : « Ces personnages ont véritablement existé et c'est ainsi que les faits se sont déroulés. N'en déplaise à ceux qui falsifient l'histoire, ou s'emploient à taire ce qu'ils ne veulent faire connaître. Bénie soit la descendance des Mady, qui se bat pour que la vérité des faits soit restituée, en toutes circonstances. » (ebd.: 180).

Außer Madikali tritt als *jeli*-Figur auch dessen Vater Bangaly Mady auf, der dem Bild, das sein Sohn anfangs von ihm entwirft, entspricht. Dessen Panegyrik auf seinen Vater bezogen ist also nicht falsch oder übertrieben. Auch der Lobpreis wird so zur wahrhaftigen Äußerung. Bangaly verfügt nicht nur über die Gabe der Beredsamkeit und das Wissen über die

309

Vergangenheit, sondern hat magische Fähigkeiten³⁰⁹, ist umfassend gebildet und gibt dieses

309

Hier betritt auch der Vater von Madikali die Bühne mit einem imposanten Auftritt. Er wird von den herrschenden Somas, die eine beunruhigende Prophezeiung erhalten haben, gerufen, um sie über die „parole ancienne“ aufzuklären. Seine Entgegnung ist, statt einer Antwort: „Cette pièce est trop sombre“ (Traoré 2008: 97) und auf eine ironische Entgegnung läßt er sich das Dach von der Hütte heben und Licht dringt ein.

Wissen weiter: Er ist mit der alten, weisen Töpferin der einzige, der den Weg zum Lager der Widerständischen in der Wildnis kennt und vermittelt ihnen sein Wissen (Geschichte, Krankheiten, Pflanzen, Geomantie, Geographie, Zeichen, ...) (Traoré 2008: 153).

Die Rede Bangaly Madys ist ein Beispiel dafür, wie die Figur des jeli als Inhaber historischen Wissens die aktuelle Welt(ordnung) definiert und festlegt, Rollen zuschreibt, auch sich selbst, und gleichzeitig festlegt, was an politischen Aktionen ausgeführt werden soll:

Je suis Bangaly Mady, maître de parole. Depuis plus de trois cents ans la vérité des choses est le seul capital auquel mon lignage attache un sens. Pour la troisième fois en trois cents ans, pour la seconde fois depuis la disparition de Sanda, les maîtres de parole vont remplir leur office. Allez dire à Senkolon de Mantini, aux maîtres de terre et aux maîtres des cent un métiers que s'ils ne libèrent pas les garçons qu'ils retiennent prisonniers, je ferais pleuvoir le malheur sur leur tête (Traoré 2008: 162).

Bangali übernimmt die Rolle des Anführers in der schließlich belagerten Stadt und spricht, nachdem der Anführer der Jungen von den Somas getötet worden ist:

Quand Bangaly Mady comprit que l'autre camp était fermé à toute sagesse, il proclama :

- Un homme se doit d'être homme quand les circonstances l'exigent. Il faut avoir le courage de soutenir une opinion, même au péril de sa vie. C'est Koulou Pèrèn Mady qui l'a enseigné à ses disciples. Préparez-vous à vous battre, et à mourir s'il le faut (ebd.: 163).

Er ruft dafür das zentrale Element der *hɔɔnya*, das Worthalten auf und verknüpft dies mit seinem eigenen Vorfahren als dessen Urheber, also auch hier wieder beanspruchen die jeliw eine Definitionshoheit, nicht nur über politisch-soziale Organisationsformen, sondern auch über ethische Konzepte und Werte, die dem Zusammenleben zugrunde liegen.

Bangaly Mady aktualisiert mit seiner Rolle die Devise seines Vorfahren, in der es heißt:

Homme-récit

Mady ne fabule pas

Rapporter ce qui se fit est sa devise

Quand les cancelats voulurent se faire prêtres

Il prit la tête de sept cent sept cavaliers griots

Et remit le monde à l'endroit

Toi montagne en mouvement

Mady à la devise longue

Briseur de la perfidie des cloportes (ebd.: 20f).

Der historischen Wahrheit verpflichtet ordnet er die gegenwärtige Welt.

Nach dieser Machtdemonstration und einer Entschuldigung der Somas gibt Mady eine die Somas ratlos zurücklassende Antwort, weit entfernt von der erhofften Erklärung, denn statt eine Lösung zu geben, macht sie in offener Kritik darauf aufmerksam, daß sie gegen das Schicksal, gegen ein vorherbestimmtes Kind, nichts unternehmen können und daß ihre Gewaltherrschaft früher oder später die unaufhaltsame Revolte auslösen wird (Traoré 2008: 98f). Aus der Rede, die er beginnt mit der geschickten Einleitung, er wisse auch nicht alles und sich weigert zu kooperieren: „je ne puis vous éclairer sur toutes vos interrogations. La torche éclaire alentour, mais elle ne déchire la voile de la nuit que dans le sens de la marche de son porteur“. Der Vater spricht nur zu Ausgewählten. Hervorhebung von mir.

– alles im Rahmen einer Freundschaftsbeziehung

Koké wird „son ami“ genannt (Traoré 2008: 106³¹⁰). Ihre Freundschaft ist aber nicht nur von Harmonie und Eintracht geprägt, sondern auch von Meinungsverschiedenheiten und Geheimnissen voreinander. Madikali begleitet seinen Freund bei nächtlichen Spaziergängen, bis Koké eines Abends herausfindet, daß sich Madikali schon lange heimlich mit einer Gruppe von Jungen, die den Widerstand planen, trifft, es kommt auch zu einem hitzigen Wortwechsel, Madikali läuft davon, wird aber von Koké eingeholt (ebd.: 124ff). Koké seinerseits zieht Madikali ins Vertrauen bei seinem Plan, sich an dem zu rächen, der ihn damals 'gekauft' hat (ebd.: 131ff), aber es wird Madikali klar, daß er weder alles über seinen Freund weiß, noch an allen seine Aktionen partizipieren darf und er wird wütend.

Es ist eine Beziehung, in der sich beide (selbst und gegenseitig) gleichen Status zuweisen. Ihre Aufgaben und ihr Ethos ist in Bezug auf die Differenz variabel: verschieden / ähnlich / gleich. Ihre Nähe ist geringer als bei den Paaren der anderen beiden Texte, da sie weniger komplementär sind.

Vergleich und Fazit

Die drei Texte spiegeln hinsichtlich der jeli-horon-Differenz exemplarisch eine Entwicklung wieder. Im ersten Text, *La passion de Djimé*, sind sowohl Einflüsse aus dem Kolonialdiskurs, als auch aus dem oralen epischen Erzählen sichtbar. Er zeigt eine Gesellschaft mit klaren Kategorien von Gruppenzugehörigkeiten, in der jeder Figur eine eindeutige Rolle zugeschrieben ist, innerhalb derer sie agiert. Gleichzeitig wird durch die suggestive Erzählweise und den Widerstreit der Diskurse der Figuren eine Relativität aller Positionierungen hergestellt. Die dargestellte Freundschaft von jeli und horon, die ganz realistisch auch von eigenen Interessen bestimmt wird, ist ein entscheidendes Element des Textes, das ihn zu einem postkolonialen Text avant la lettre macht, der sich dem Kolonialdiskurs widersetzt, indem er auf präkoloniales, orales Erzählen zurückgreift.

Der zweite Text, *Safrin ou le duel au fouet*, situiert sich in der Tradition der Négritude mit einer Schreibweise, die das kulturelle Erbe zelebriert und tapferes Heldentum verklärt. Ähnlich wie in der *Sunjata*-Fassung Nianes wird dabei auch die Freundschaft von jeli und horon idealisiert. Das Wort, das sich bei *Djimé* wankelmütigen Charakters einer Entsprechung mit Wahrheit und Wirklichkeit immer wieder entzieht, bzw. diese ausschließlich im Wort in immer wieder neuer und anderer Form hergestellt wird, erschafft hier auf magische Weise

310

Auch Traoré 2008: 124.

eine eindeutige Realität. Grundsätzlich ist zu beobachten, daß Autoren aus Guinea, möglicherweise unter dem Einfluß Nianes, zu einer Idealisierung und Zuspitzung tendieren, während malische AutorInnen ihre Texte nüchterner gestalten.

Der dritte Text, *Les amants de l'esclaverie*, speist sich aus all diesen Elementen, um sie umzudeuten und neu zusammenzusetzen. Er greift auf Formen und Inhalte oralen Erzählens zurück, macht aus dem jeli einen der Wahrheit verpflichteten Kenner der Geschichte, der dem tapferen Helden zur Seite gestellt ist. Die gesellschaftlichen Kategorien werden aufgegriffen und postuliert, gleichzeitig aber subvertiert und zum Teil nivelliert. Der Text ist damit auf der inhaltlichen wie formalen Ebene revolutionär und ein Bild der *horonya* als Freiheit. Mit dem Prinzip der Freiheit, das die Sklaverei auslöscht, ist die *horonya* nicht mehr Privileg einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe.

Die Leitdifferenz ist bei den drei Texten jeweils eine andere: Bei Sissoko treten als ProtagonistInnen *horonw*, die außerdem der Herrscherfamilie angehören, *namakalaw* und Sklaven auf, deren Status und Rollen jeweils eindeutig festgelegt sind. Jeliw erscheinen als untergeordnete Freie. Es besteht hier eine klare hierarchische Dreiteilung der Gesellschaft, wobei die Wertschätzung der einzelnen Protagonisten nicht in erster Linie von ihrem Status abhängt, sondern von ihrem Charakter und Verhalten. Eine entscheidende Rolle spielt die Rivalität durch die *fadenya* unter *horonw*, die den Konflikt provoziert. Bei Kamara spielt vor allem das Differenzierungsmerkmal des siegreichen Kämpfers eine Rolle, ähnelt also dem *fadenya*-Prinzip, allerdings wird hier die Sklaverei entsprechend der idealisierenden Schreibweise völlig ausgeblendet. Bei Traoré ist die Leitdifferenz wiederum die zwischen Versklavten und Unterdrückten und ungerecht Herrschenden. Im Unterschied zu den anderen Texten wird sie hier als untragbar empfunden und von den Protagonisten umgestaltet.

Der jeli erscheint in allen diesen Texten als positiv besetzte Figur; er wird als FreundIn der HeldInnen gebraucht. Freundschaft bedeutet in diesen Texten eine komplementäre Interdependenzbeziehung, eine Beziehung Ungleicher. Die Ungleichheit gründet sich u.a. auf verschiedene Herkünfte. Die PartnerInnen erfüllen jeweils verschiedene Funktionen zur Erfüllung der Aufgaben und Lösung der Probleme, die die jeweilige Geschichte heraufbeschwört.

Alle *horon*-ProtagonistInnen sind dabei als epische HeldInnen in den Texten auf der Suche nach der Bestätigung ihrer *horonya*. Für alle ProtagonistInnen spielt dabei die Differenzbeziehung zu jeli-Figuren eine besondere Rolle und manifestiert sich in einer Freundschaft. Es wird im Folgenden vergleichend zusammengefaßt, wie die jeliw im Rahmen

der Freundschaft bei der Suche nach der *horonya* helfen und was diese Freundschaft ausmacht.

Es handelt sich jeweils um verschiedene Ausprägungen von *horonya*, die das Handeln der HeldInnen bestimmen. In den ersten beiden Texten bewegen sie sich zwischen den beiden Antipoden von *toɔɔ* und *malo*, Renommee und Beschämung. Djimé und Kani versuchen sie trotz Intrige und Passion, die den eigentlichen Konflikt der Geschichte ausmachen, zu bewahren und zwar in dem Sinne, daß ihre Namen, das heißt ihr jeweiliges Renommee – auch nach dem Tod – trotz der vor allem durch die *fadenya* hervorgerufenen Gefahr der Beschämung als ehrenhaft weiter tradiert wird. Bei Safrin und Karinkan ist im Zentrum der Geschichte der Ruhm durch den Sieg im Duell, für Nyalén bedeutet dies der Status als Ehefrau eines Helden. Koké und Ryétou suchen ihre *horonya* als Befreiung von Sklaverei und Gerontokratie. Es spielt also bei den ersten beiden Texten, in denen die ProtagonistInnen eine Gruppenzugehörigkeit als Noble innehaben, *horonya* als Aktion, Ethos und Verhalten eine wichtigere Rolle als bei letzterem, wo *horonya* als Status als Freier erst noch erlangt werden muß, indem das gesamte Gesellschaftssystem verändert wird und damit die *horonya* eine neue Bedeutung erhält, die sich unabhängig von Sklaverei bildet.

Diese Unterschiede hängen mit dem Verhältnis der ProtagonistInnen zur jeweiligen dargestellten Gesellschaft zusammen. Safrin, Nyalén und Karinkan entsprechen ihrem vorbildlichen Mitglied, sie treten gewissermaßen als idealtypische Konformisten auf. Djimé ist dagegen bis zu einem gewissen Maße ein Rebell, weil er öffentlich eine tabuisierte Liebesbeziehung eingeht – ohne dabei die herrschende Ordnung grundsätzlich in Frage zu stellen, so daß es ihm dennoch gelingt, sein innergesellschaftliches Ansehen zu wahren. Mit Koké und Ryétou schließlich erscheinen die ProtagonistInnen als Revolutionäre. Sie befinden sich in offenem Gegensatz zur herrschenden Gesellschaftsordnung und stürzen sie um.

Freundschaft

Die freundschaftliche Differenzbeziehung, die die ProtagonistInnen zu ihren jeliw pflegen, verändert sich mit diesem jeweiligen Status. Dies läßt sich anhand der anfangs aufgestellten Freundschaftsaspekte festmachen: freie Wahl, Gleichheit, Rollenverteilung, Vertrauen und Wertschätzung, gegenseitige Kenntnis, Dauer.

Freie Wahl?

Die freie Wahl sowohl des Partners in der jeli/ *horon*- als auch in der Frau/ Mann-Beziehung ist durch die Festlegung des Status durch Herkunft und Geburt sowie damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Normen äußerst eingeschränkt. Die Differenz von

horon und jeli besteht durch die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen familiären Linien, was die Freundschaft überhaupt erst ermöglicht. Dies gilt für alle drei Texte. Gegenüber dieser unterschiedlichen Abstammung als Voraussetzung der Beziehung gilt in der Mann/ Frau-Beziehung das Gegenteil: Hier regiert das Gesetz der Gleichheit: alle ProtagonistInnen finden PartnerInnen, die im Status durch Abstammung dem eigenen entsprechen.

Die Beziehungen werden in den ersten beiden Texten von außen durch ererbte Zugehörigkeiten ermöglicht oder festgelegt (oder, wie im Falle Djimés, sanktioniert) durch Tradition, das heißt, die lange zurückreichende Verkettung einer horon-Familie mit einer jeli-Familie oder durch den Beschluß des Familienoberhauptes. Bei Traoré hingegen entwickelt sich sowohl die Freundschaft als auch die Liebesbeziehung aus einer Begegnung, hierbei spielt allerdings die schicksalhafte Vorherbestimmung eine Rolle, wodurch auf einer anderen Ebene die freie Wahl quasi eingeschränkt ist.

Gleichheit?

Damit ist die Frage nach der Gleichheit in der Freundschaft von jeli und horon bereits problematisiert: Die Beziehung stützt sich auf das Prinzip der Ungleichheit, bereits hinsichtlich des Identitätsaspektes der Abstammung. Ihr Status ist sowohl innerhalb der dargestellten Gesellschaft, innerhalb derer sich die ProtagonistInnen bewegen, verschieden, als auch innerhalb der Differenzbeziehung, die sie kreieren: Es handelt sich, insbesondere was die ersten beiden Texte angeht, um eine hierarchische Beziehung. Hier ist es der horon, aus deren Familien die Herrscher über das jeweilige Land stammen, ein jeli hat niemals die Position des Regierenden inne, er ist ein untergeordneter Freier.

Diese von vornherein festgelegte Position ist aber bei Traoré ausgehebelt. Die horonya zeigt sich vor allem in der Revolte gegen die Versklavung, also in der Suche nach Freiheit. Sie wird also auch hier vor allem im Gegensatz zu *jonya* gebraucht, während die jeliw in ihr eingeschlossen sind. Die horonya der Abstammung ist für diese neuen Helden irrelevant. Die Nivellierung der Differenz in dieser Hinsicht impliziert die Möglichkeit an der Teilhabe an politischer Herrschaft, auch für (ehemalige) Sklaven und für jeliw.

Innerhalb der Freundschaftsbeziehung herrscht eine klare hierarchische Struktur: Der horon ist als *jatigi* dem jeli übergeordnet. Dabei sind für Sissoko und Kamara zwei Aspekte hervorzuheben.

Erstens: Die hierarchische Struktur der Differenzbeziehung garantiert ein Funktionieren der Beziehung, führt zu Harmonie. Unter Gleichen (unter horonw) sorgt das Prinzip der *fadenya* für Rivalität und macht den jeweiligen Konflikt der Geschichte aus. Die Beziehungen gehorchen folgender Logik: Die Differenz unter Gleichen ist konfliktschürend, während die

Differenz unter Verschiedenen harmoniebildend ist. Harmonie wird durch Hierarchie eher erreicht als durch Gleichberechtigung; Harmonie besteht hier nur unter hierarchisch angeordneten Ungleichen. Harmonie und Nähe entstehen durch den Gegensatz. Safrin und Djéli-Kouman, Karinkan und Djéli-Moussa, Kani und Mariam sind in ihrem Charakter, ihren Fähigkeiten und ihrem Verhalten jeweils konträr, und daher passen sie so gut zusammen, das ermöglicht ihre Komplementarität. Die jeli/ *horon*-Paare treten dabei bei Kamara zugespitzt auf, wie eine einzige Figur mit unterschiedlichen Funktionen.

Zweitens: Der unterschiedliche Status führt zu einem Machtverhältnis, bei dem sich die Partner in unterschiedlichen Handlungsspielräumen bewegen, die sowohl dem einen, als auch dem anderen (jeweils verschiedenes) Machtpotential verleihen. *Horon* und jeli haben Macht innerhalb und außerhalb der Differenz (gegenseitig und in Bezug auf andere). Tatsächliche Macht ist durch die jeweilige Funktion auf verschiedene Bereiche aufgeteilt.

Die eindeutige Zuordnung impliziert bei Sissoko unterschiedliche Rechte und Pflichten der einzelnen ProtagonistInnen, wodurch das Innehaben von Freiheit und Macht unterschiedlich verteilt ist (nicht nur auf der Seite der Noblen). Aufgrund der ständigen Sorge um die eigene Ehre ist der *horon* weniger frei in seinem Verhalten; sein Handlungsspielraum ist deutlich eingeschränkt und zahlreichen Regeln unterworfen, die für den jeli irrelevant sind.

Grundsätzlich ist die Aufgabe des jeli unbedingtes Nachfolgen. Um Freiheiten, Gaben und Einfluß zu haben, akzeptiert der jeli, zum Schatten seines *jatigi* zu werden. Diese Pflicht wird relativiert durch das Recht auf Bitten: der *horon* kann ihm nichts abschlagen. Das in zahlreichen anderen Texten stark gemachte Differenzmerkmal des Gebens/Empfangens reduziert sich hier, wo das Verhältnis ein freundschaftliches ist, auf ein potientes *Nachgeben* des *horons* dem jeli gegenüber. Durch die Gabe der Beredsamkeit wird diese Möglichkeit der Machtausübung verstärkt. Dem Untergeordneten wird durch das, was ihn zum Untergeordneten macht, das Recht auf Bitten, ein nicht geringer Einfluß zugesprochen, der durch dessen weitere Zuschreibung, die Beredsamkeit, noch vergrößert wird.

Die Hierarchie besteht auch noch auf einer anderen Ebene: *jeliya* definiert sich immer im Verhältnis zum *jatigi*, zumindest in den ersten beiden Fällen. Die Rolle, die der jeli spielt, spielt er immer *für* den *horon*. Zugespitzt ließe sich sagen, der jeli fungiert als ein Teil des *horon*. Er existiert nicht für sich selbst. *Jeliya* ohne *horonya* / *jatigiya* gibt es nicht. Traoré bildet allerdings entsprechend der Subversion der Rollenzuschreibungen eine Ausnahme, denn hier haben die jeliw erstens keinen *jatigi* und zweitens sind sie selber Noble. Bei Traoré entzieht sich der jeli immer wieder der Differenzsetzung und der Hierarchie. Eine hierarchische Stellung wird allerdings auf der Ebene des Erzählens auch bei Traoré

beibehalten: Wie auch in den anderen literarischen Texten und grundsätzlich im gesamten Textkorpus, ist der *horon* der Held der Geschichte und der *jeli* dessen Unterstützer.

Gleichberechtigung auf der Ebene des Erzählens erfahren die ProtagonistInnen bei Kamara in gewissem Maße durch die Fokalisierung, die eine Innenschau sämtlicher Figuren ermöglicht. So werden zum Beispiel auch die im Text dargestellten Gedanken Djéli-Moussas und die Möglichkeiten seiner Einflußnahme auf seinen *jatigi* wahrnehmbar.

Keine Rollenaufteilung?

Alle drei Autoren schreiben *jeli* und *horon* entsprechend dem Differenz-Gesetz der Ungleichheit verschiedene Rollen zu. Diese werden bei Traoré jedoch wieder relativiert.

Die Rollen umfassen ein bestimmtes Ethos, das sich in bestimmten, teils genderspezifischen Verhaltensmustern ausdrückt. Entsprechend dem Gebot der Ehre gilt für den *horon* bei Sissoko das Schweigen, das zurückhaltende Auftreten in der Öffentlichkeit außer auf dem Schlachtfeld, während die *jeli*-Figur als Ratgeber, Botschafter, Sprecher, Spion und Motivator das Sprachrohr der Beziehung ist. Das Wort ist auch bei Kamara wichtigstes Attribut des *jeli*, im Gegensatz zum *horon*, dessen Auftreten sich (auf männlicher Seite) in Gewaltausübung zeigt. Bei Kamara ist diese Aufteilung bis in ihr Extrem zugespitzt, genauso wie die Rollenverteilung bezüglich der Gender-Differenz: Kani ist die personifizierte passive Sanftmut. Mit der Zuspitzung der Differenz in eine binäre Opposition geht eine Zuspitzung des Komplementaritäts-Prinzips einher: *Safrin* ist von den dreien derjenige Text, der die Existenz des Helden als Zweier-Konstellation am konsequentesten durchhält.

Diese klare Aufteilung wird aber bei Traoré, der aus dem *jeli* einen *horon* macht, ausgehebelt. Auch bei Traoré ist der *jeli* Inhaber des Wortes, allerdings in der Rolle des Geschichtskenners,

die (hier) aber keine spezifische *jeli*-Zuschreibung ist ³¹¹. Die Beredsamkeit, in Bezug auf die Vergangenheit (sich geschichtlicher Ereignisse erinnern und wahrhaftig, objektiv wiedergeben), die Gegenwart (Bezeugen) und die Zukunft (politische Entwicklung gestalten) macht aus ihm teils einen *horon*. Traoré löst die Differenz in den Rollenzuschreibungen teilweise auf, indem er zum Beispiel ein ehrenhaftes Helden-Ethos beiden gleichermaßen zuschreibt, da der für alle ProtagonistInnen geltende Freiheitsbegriff ein Ethos-Konzept impliziert, in dem sich *jeli* und *horon* nicht unterscheiden. Der *jeli* ist also beides zugleich: *horon* und *jeli*. *Jeli* bleibt *jeli*, er ist nicht auf einmal Nobler, ohne *jeli* zu sein. Auch als Nobler hört er nicht auf, *jeli* zu sein.

Bei Traoré ist parallel dazu auch die Genderdifferenz weniger stark ausgeprägt: Weise Frauen

311

Auch PriesterInnen sind Inhaber dieses Wissens.

sind Staatsgründerinnen, Inhaberinnen der Chronik und kämpfen mit Waffen auf dem Schlachtfeld.

Vertrauen und Wertschätzung?

Vertrauen und Wertschätzung herrschen trotz des hierarchischen Verhältnisses in allen drei Texten zwischen den Partnern. Dies ermöglicht zum Beispiel die franken Diskussionen zwischen Karinkan und Djéli-Moussa. Der Untergeordnete als automatisch Verachteter ist dagegen, wie im entsprechenden Kapitel gezeigt, ein im Kolonialdiskurs stark vertretenes Motiv. Diese oftmals automatisch vorgenommene Denkfigur als europäischem Oppositionsdenken zugehörig, erscheint hier als kontingent. Sie ist eine Verknüpfung, die so tut, als sei sie natürlich, die aber konstruiert ist und hier, wie in vielen anderen Texten, nicht vorkommt. Stattdessen wird die Hierarchie als Notwendigkeit begriffen, wobei der / die Untergeordnete aufgrund der Rolle und Funktion, die er / sie für die Gesellschaft spielt, als wertvoll angesehen wird. Die Wertschätzung der einzelnen ProtagonistInnen hängt nicht in erster Linie von ihrem Status ab, sondern von ihrem Charakter und Verhalten, wie dies vor allem bei Sissoko durchgespielt wird.

Kenntnis / Verstehen?

Die Kenntnis des Anderen ist in der Freundschaftsbeziehung im vorliegenden Fall insbesondere in den ersten beiden Fällen einerseits einseitig, andererseits geht sie über eine einfache Kenntnis hinaus: der jeli erschafft den anderen mit, formt den anderen, legt dessen Identität fest. Dies ist bereits bei der Analyse von Texten, die das panegyrische Element der Beziehung stärker betonen (s. v.a. Kapitel zum *fasa*), deutlich geworden: Durch die Festsetzung der Person des Adressaten durch Nennung von dessen (familiärer) Herkunft, vergangener Taten, seinem Ethos, an das er gebunden ist, und die von ihm erwarteten Taten entsteht die Figur des *horon* mit den Worten des jeli.

Längere, aber nicht fixierte Dauer?

Die Institutionalisierung von Freundschafts-Differenz und Frau/Mann-Verhältnis bedeutet einen Zusammenschluß, der auf das ganze Leben angelegt ist und sogar darüber hinaus geht, indem die Ehe durch die Nachkommenschaft und der jeli durch die erinnernde Panegyrik die Unsterblichkeit des *horon* garantieren soll. Die dargestellten Freundschafts- und Liebesbeziehungen sind auf die Ewigkeit angelegt, überleben aber das Ende der Geschichte in keinem der drei Fälle. So scheitert in der erzählten Geschichte teilweise das in ihr postulierte Ewigkeits-Prinzip.

In allen drei Texten sorgt der Tod bzw. die Verwandlung in Stein für eine physische Trennung

von jeli und *horon*. Der Tod des *horon* ist in dem Freundschafts-Konzept durchaus vorgesehen, steigert er doch in ehrenhaftem Fall dessen durch den jeli zu verbreitende Renommee. Djimé folgt diesem Schema. Bei Kamara jedoch wird die Situation durch den Tod der jeli umgedreht.

In den folgenden Kapiteln werden zunächst Texte analysiert, in der der jeli als Provokateur die Führung über die Beziehung übernimmt, anschließend solche, in denen das Freundschaftsprinzip durch die zwei Aspekte von *janfa* und *fanga*, Gewalt und Verrat, überdeckt wird, die die Texte um das Königreich von Segu bestimmen, und anschließend solche, in denen solitäre ProtagonistInnen unabhängig von anderen agieren. Einzelgängertum geht einher mit der Indifferenz der Differenz gegenüber, weil das Solitär-Sein sich auch gegenüber den jeliw ausdrückt. Sie sind unabhängig im Hinblick auf die Differenz, das heißt indifferent. Während in den hier analysierten Texten die ProtagonistInnen Verbindungen eingehen, die für die Konstruktion der Geschichte unabdingbar sind, die sie als solidarische Figuren gestalten, treten die dort auftretenden HeldInnen als EinzelgängerInnen auf. In beiden Fällen verhalten sich die Figuren im Hinblick auf die Relation zu anderen ProtagonistInnen genauso wie im Hinblick auf die Differenz: solidarisch bzw. Solitär.

IX Jeli und *cefarin*. Die wortbasierten Duell-Geschichten von Jeli Jafe Jabate

Besonders augenscheinlich narrativ genutzt wird die Differenz in den auf Bambara publizierten *maanaw*, den Heldenepen von Jeli Jafe Jabate (Diabaté). Hier nimmt der *horon* die Gestalt des *cefarin*, des kühnen Helden an, während die jeli-Figur als Provokateur die Handlung in Gang bringt und die jeli-Erzählstimme allmächtig und multipel den Text steuert. Der Verlag EDIS in Bamako hat mehrere Bände³¹² veröffentlicht, die nach Performances von Jeli Jafe Jabate entstanden sind, der als Autor angegeben ist und mit dessen Text das Buch sogleich beginnt. Auf Einleitung, Vorwort, und Fußnoten wird verzichtet, nur kurz wird die Angabe gemacht, daß die Erzählung von Adama Jokolon Kulubali in Schriftform gebracht wurde. Hier wird die Wichtigkeit des jeli nicht postuliert, sondern realisiert. Bereits die Aufmachung erweckt den Anschein: Es ist der Text des jeli, er ist dessen Kreateur, es sind seine Worte, die zu lesen sind.

Diese Bedeutung und Prominenz des jeli wiederholt sich im Text, sowohl auf der

³¹²

Jafe, Jeli. 2010. *Genkurunin 1. Cefarinmaana. (Burama)*. Bamako: EDIS, Jafe, Jeli. 2010. *Genkurunin 2. Cefarinmaana*. Bamako: EDIS.

Inhaltsebene, wie auf derjenigen des Erzählens. Den größten Teil des Textes machen keineswegs die Erzählung der Kampfhandlungen aus – in aller Kürze, quasi verharmlosend und ganz lakonisch werden die entsprechenden Szenen erzählt – sondern Dialoge. Das Wort steht somit im Zentrum des *maana*, sowohl quantitativ, als auch qualitativ als Motor, der die Geschichte zum Laufen bringt und als Instrument, das sie gestaltet. Worte rufen die Handlung hervor, Worte gestalten sie. Die Worte machen die erzählte Welt – in doppelter Hinsicht: erstens weil die Erzählung ohnehin aus Worten besteht, und zweitens, weil die erzählte Welt mit Worten gemacht wird. Der jeli wird als der Handhaber des Wortes, sowohl als Erzähler als auch als auftretende Figur, damit zum Mächtigen des Textes.

Der Titel, *Genkurunin. Cefarinmaana 1 und 2*, nennt einen Namen (*Genkurunin*) und darauf mit der Bezeichnung des Genres (*Cefarinmaana*, Heldenerzählung), die Charakterisierung der Protagonisten als *cefarinw*. Der Titel deutet damit schon an, daß es in der erzählten Geschichte um die Problematik der *cefarinya* geht, das heißt, um den Beweis von Kühnheit. Dieses Beweiserbringen des Helden geschieht in Abhängigkeit von der Figur des jeli, der dem Helden ein entsprechendes Versprechen abnimmt, an das dieser in der Folge um den Preis seines Lebens gebunden ist. Das Versprechen fungiert als Gabe dem jeli gegenüber, dem nichts zu verweigern ist.

Das *cefarinmaana* funktioniert als das Spiel von jeli und *cefarin*, die sich als zwei Typen konfrontieren. Die Attribute von Stolz, der auf die Reputation bedacht ist, von Kühnheit, von der Verpflichtung, zu seinem Wort zu stehen, werden vom jeli für eine Provokation ausgenutzt, die zu einem waghalsigen Versprechen führt, dem ein Duell mit einem anderen *cefarin* von besonderem Renommee folgt.

Der erste Band beschreibt eine Heldentat des *cefarin* und *kelemansa* (Kampfmeister) Kolobo Burama. Burama hat eine Auseinandersetzung mit seinen jeliw, infolge derer er ihnen verspricht gegen vier von ihnen bezeichnete Männer anzutreten. Er macht sich auf und trifft den ersten, Kala Bukeyi, besiegt ihn, und kehrt triumphal nach Hause zurück, bevor der zweite Band von dem Duell mit dem zweiten Gegner handelt, in dem er aber unterliegt und daher sein physisches Leben verliert.

Es geht hierbei nie um 'gut' versus 'böse', die Logik der Erzählung folgt dem Prinzip der Tapferkeit, und daher begibt sich die auktoriale Erzählstimme abwechselnd zu den einzelnen Protagonisten, die sich dementsprechend verhalten, stellt sich, immer diskret, das heißt ohne distanzlose Innensichten vorzunehmen, aber als exzellente Beobachterin nicht nur neben den das Duell beginnenden Burama, sondern auch neben dessen Gegner, genauso wie neben die Bewohner der Ortschaften und die Ehefrauen, und läßt so das Geschehen von verschiedenen

Perspektiven aus erleben.

Zu Beginn des zweiten Bandes wechselt die Erzählsituation von Burama zu Genkurunin, dem zweiten Gegner. Es ist zwar die Fortsetzung der Herausforderungen Buramas, aber erzählt wird hier von seinem nächsten Gegner, dazwischen geschoben ist der Lobpreis Buramas, hier erfolgt eine Verdoppelung der Perspektive; der Erzähler nimmt beinahe zeitgleich beide Perspektiven an: die des Helden und seines Gegners. Diese Erzähltechnik wird auch von verschiedenen Romanautoren angewendet (Badian, Kourouma, ...) und kommt aus der mündlichen Literatur.

Samba Niaré, der Verlagsdirektor von EDIS spricht daher vom Erzähler der Texte als „multiple“, er sei „à l'intérieur et en dehors du texte“, „impartial“, verfüge über eine „omniprésence et -potence“, sei daher „le dieu du texte“ oder auch „narrateur dieu“, „dieu narrateur“. Er habe eine „vision externe et interne“, sei „bisexuel“ ein „narrateur hermaphrodite“ oder aber habe „pas de sexe“, „se met avec les femmes [et puis il] devient homme“, „il se trouve avec les morts, après il se ressuscite“ (Interview Bamako, 08. 06.13). Genauso verfährt er mit den jeli- wie den *cefarin*-Figuren.

Durch den jeli als Provokateur angestoßene *cefarinya*

Die Differenz wird nicht als *ɲana* mit politischem Anliegen und seinem ihn unterstützenden Freund gebildet, sondern als jeli, dessen Produkt der *cefarin* ist. Der Meister des Wortes tritt nicht als Harmoniestifter auf, sondern als Provokateur, dessen Einfluß auf den Helden sich in hochelaborierten und seitenlangen Streitgesprächen manifestiert.

Das Prinzip von Großtat und Renommee, das Unsterblichkeit verschafft, wird gleich zu Beginn formuliert: Der Text wird begleitet von Zeichnungen, die auf der ersten Seite beginnen und eine Dorfgemeinschaft zeigen, die um ein Holzfeuer lagernd einem jeli mit einer *ngoni* lauscht, mit dessen Sprechblase der Text beginnt, wodurch die Performance-Situation wortwörtlich bildlich vor Augen gestellt und der jeli als Erzähler eingeführt wird. Er sagt:

Kolobo Burama!
Marabala Kanute ni Tentela Kanute ni Dakajala Kanute moden wala!
Walaahi, a sara!
A sara! [...]
Saya be maa bu dun, walaahi saya be maa kolo dun, saya te se ka maa tɔgo dun; nka nkalon don de! Maa min ye fɛn kɛ, saya te se k'e tɔgo dun, nka maa min ma fɛn kɛ, saya b'i tɔgo dun, bari n'e ma fɛn kɛ, mogow be jine i kɔ sabu i tɔgo be tunun (Jafe 2010 I: 5).

Kolobo Burama!
Enkel von Marabala Kanute und Tentela Kanute und Dakajala Kanute!
Bei Gott, er ist gestorben!
Er ist gestorben!

Der Tod verschlingt das Fleisch des Menschen, bei Gott, der Tod verschlingt die Knochen des Menschen, der

Tod kann nicht den Namen/das Renommee des Menschen verschlingen; doch das ist eine Lüge! Der Mensch, der etwas vollbracht hat, dessen Name kann der Tod nicht verschlingen, aber der Mensch, der nichts vollbracht hat, dessen Name verschlingt der Tod, denn wenn du nichts vollbracht hast, vergessen die Menschen dich und dein Name vergeht“³¹³.

Durch seine Performance beweist der jeli seine Worte: Die Tatsache daß er von Burama überhaupt spricht, beweist, daß dieser etwas Großes getan haben muß. Er nennt dessen Namen, das heißt, er ist nicht in Vergessenheit geraten. Er ist gestorben, aber er hat nicht nur Vorfahren, deren Namen noch bekannt sind, sondern er selbst hat auch etwas getan, was ihn vor dem Vergessen bewahren wird. Damit macht er die Adressaten neugierig auf die Handlung, die in der Folge erzählt wird.

Im Anschluß daran beginnt das erste Kapitel mit dem Hinweis auf die Qualitäten der Mutter der Protagonisten als einer weiteren Vorausdeutung seines besonderen Schicksals³¹⁴, bevor ohne weitere erzählerische Umstände das provokative Moment eintritt, mit dem die jeliw die Handlung anstoßen.

Burama sitzt mit einigen Mädchen und einem alten jeli im Hof, der sagt:

Tentela Kanute moden ni Maribala Kanute moden, i b'a fε ka mun ke dijε na sa? I tε dijε to tan sa! [Das wiederholt er in variiert Form, um fortzufahren:] Sabu e wolola k'a soro maa minnu be e jεfε, olu kera e jεbilaw ye; minnu wolola e kofε, olu kera e samaw ye [...] Aa, Tentela Kanute moden, woro sigilen file i da fε, a bεε lajelen ye hōronmuso ye! Sini, e ta ye mugu fana ye, e de ye se cε bεε la. An be mun de k'i ye sa? (ebd.: 10f).

Enkel von Tentela Kanute und Enkel von Maribala Kanute, was willst denn du tun im Leben? Du läßt doch dein Leben nicht so bleiben! [...] Denn du bist geboren und diejenigen die vor dir sind, wurden deine Wegbereiter; diejenigen die nach dir geboren werden, werden deine Zurückhalter. [...] Aa, Enkel von Tentela Kanute, sechs sitzen hier vor dir, sie alle hier versammelt sind noble Frauen! Morgen ist das deine auch Staub, du wirst alle Männer erreicht haben [= tot sein?]. Was machen wir denn mit dir?

Der jeli fordert Burama heraus, provoziert ihn bereits, indem er stichelnd seinen Namen zusammen mit den Namen seiner Vorfahren nennt, die er zu imitieren, wenn nicht zu übertreffen hat, wozu er etwas *tun* muß. Die Frage „Was willst du tun auf dieser Erde“ ruft den Leitspruch *kεko ye foko ye* in Erinnerung – nur Aktionen werden zur bleibenden Erzählung, woran sich eine unverhohlene Drohung anknüpft: Wer aktionslos stirbt, zerfällt zu Staub.

Burama geht sofort auf diese Provokation ein und geht so in die Falle, die ihm der jeli gestellt hat: Burama lacht und verspricht ihnen, auch etwas für sie zu tun.

Jeliw! ε! Hε jeliw! A' ye tije fo o ye dεrε! Nka jeliw, ne b'a fε a'ka do fo n ye, n moke ma deli ka jelikuma min men, n fa ma deli ka jelikuma min jōgon men, n b'a fε a' ka jelikuma in fo n ye, sabu ne ye cε ye, sinin, n fana be baara k'aw ye, jelijatigi ma deli ka fen min jōgon k'a' ye folo (ebd.: 10).

313

Es wurde versucht, bei der Übersetzung möglichst nahe am Originaltext zu bleiben, was im Deutschen teils zu einer etwas 'holprigen' Sprache führt.

314

Vgl. Kapitel zu *dōnkiliw*.

„Jeliw! Ee! He jeliw! Ihr habt wirklich die Wahrheit gesagt! Aber jeliw, ich möchte, daß ihr mir etwas sagt, die jeli-Worte, die mein Großvater nicht gewohnt war zu hören, die jeli-Worte, die mein Vater nicht gewohnt war zu hören, ich möchte, daß ihr diese jeli-Worte zu mir sagt, denn ich bin ein Mann, morgen werde auch ich etwas für euch tun, was noch kein *jatigi* von jeliw zuvor für euch zu tun gewohnt gewesen ist.

Auch der zweite Band folgt der Struktur von Provokation und Versprechen, von den jeliw angeregt, die sich angesichts Buramas Ruhmes fragen: „Mun de ka kan ka ke sa sabu bæ ko Genkuru te siran fen jæ?“ („Was muß getan werden, damit alle sagen, Genkuru fürchte sich vor nichts?“) (Jafe 2010 II: 8), die sich also um den diskursiv hergestellten Namen ihres *jatigi* besorgt zeigen, für den sie sich verantwortlich fühlen. Hier spielt der Text mit der Verpflichtung des *jatigi*, die jeliw materiell und immateriell zu beschenken, denn er läßt Genkuru die jeliw immer wieder fragen: „Jeliw, ne ko mun ka di aw ye de?“ („Jeliw, was gefällt euch / ist euch angenehm?“) (ebd.: 4), „Jeliw, fo ka ne sa, a' sonfen bæ ne fæ. A'bæ mun fæ de, n k'o k'aw ye? Jeliba, mun de ka d'i ye, n k'o k'i ye?“ („Jeliw, bis ich sterbe werde ich ein Geschenk für euch haben. Was wollt ihr, das ich für euch tue? Großer jeli, was gefällt dir, das ich für dich tue?) (ebd.: 4 11), woraufhin die jeliw – ironisch – entgegen „Fen o fen ka d'an ye, e b'o bæ lajelen dilan“ („Alles was uns gefällt, hast du bereitet“) und er solle sie nicht mehr fragen, was sie sich wünschten, womit sie seinen Widerspruch herausfordern, ein Streitgespräch provozieren, in dem sie dem aufgebrachten und stolzen Genkurunin dieselbe Äußerung ein zweites³¹⁵ und drittes³¹⁶ Mal entlocken und ihn damit immer mehr in die Position bringen, ihm das Versprechen eines lebensgefährlichen Vorhabens abnehmen zu können.

Die jeliw bitten ihn um etwas unmögliches. Alles, was ein jeli bittet, muß sein *jatigi* erfüllen, das ist Kern der Beziehung. Ein jeli kann also gar nicht bitten, um nichts mehr zu bitten. Er hebt damit seinen jeli-Status auf. Diese Transgression *kann* Genkuru nicht akzeptieren. Alles kann ein jeli fragen, aber das nicht. Es gehört zu seiner Identität. Er weist damit seine Rolle zurück, die ihm zugedacht ist. Der jeli bringt damit Genkuru in eine Zwickmühle. Er kann als *horon* weder den Vorschlag akzeptieren, noch ihm widersprechen. Indem er widerspricht, verstößt er gegen die fundamentalen Regeln des Verhaltenskodex, der Differenz. Indem er aber nachgibt, annulliert er die Beziehung, die Differenz. Er zieht ersteres vor. Allerdings ist dies von den jeliw ohnehin so vorgesehen, dient das Streitgespräch nur der Hinführung zur

315

Genkuru: Jelike! Ehem, ich habe es verstanden, das sind Worte, die euch gehören, laß sie dort. Ich soll euch nicht fragen? Ich denke nicht daran! Jeden Tag des Lebens frage ich euch, was euch gefällt und mache das für euch.

316

Genkuru wiederholt seinerseits ausführlicher seinen Standpunkt und beschimpft dann den jeli: „Du bist Kind eines Feiglins, bin ich in deinen Augen Kind eines Feiglins wie du? Ha jelike! Bin ich Kind eines Feiglins? Morgen frage ich euch! Übermorgen frage ich euch! Bis ich sterbe, frage ich euch!“

Abnahme des Versprechens einer Großtat. Der jeli beabsichtigt nicht, nicht mehr gefragt zu werden. Er hat die Reaktion vorausgesehen, verfolgt ein Ziel bei der ganzen Sache. Genkuru sagt schließlich, „Jelike, sini, ni n m'i jininka, n ka npogo don!“ (Jelike, morgen, wenn ich dich nicht frage, ziehe ich einen Lendenschurz an“)³¹⁷ (ebd.: 13).

Der allgemein gültige, aber abstrakte Schwur („kalenkan“, ebd.: 15) des *jatigi*, der jeweils mit dem Ausdruck „[...] n ka npogo kelen don“ fast wörtlich übereinstimmt, wird im ersten wie im zweiten Band von den jeliw genutzt, um eine konkrete Forderung zu stellen.

Buramas Versprechen nutzen die jeliw sogleich, um eine konkrete Tat herauszufordern³¹⁸, indem sie ihm die Größe dreier anderer *cefarinw* vor Augen führen, woraufhin Burama nun den folgenschweren Schwur, der öffentlich vor Zeugen wiederholt wird, aussprechen kann, Kala zu töten oder vor Scham zu sterben (Jafe 2010 I: 19)³¹⁹.

Genauso im zweiten Band, in dem die jeliw, wiederum rhetorisch geschickt, Genkuru das Versprechen abnehmen, Burama den Kopf abzuschlagen und die Töchter Kalas zu heiraten³²⁰.

Daraufhin fangen Buramas Frauen an zu weinen, doch der alte jeli sagt, es sei kein böses Wort, was gesprochen wurde, woraufhin das Sprichwort „Fen bæ lajelen b'a den wolo, fo

317

Das heißt, macht er sich zum Unbeschnittenen.

318

Genau die gleiche Struktur auch im dritten Band, auf den hier aus Platzgründen nicht näher eingegangen wird, auch hier nimmt der jeli dem *jatigi* das Versprechen ab, alles zu bekommen, was er will (S.190ff).

319

Er legt einen Schwur ab, wenn Kala Bukeyi der Ältere den Morgen sehen wird, dann wird Burama vor Scham (*malo*) sterben (19).

320

Jeli: „Genkuru, hör gut zu! Genkuru, du Lumpenkönig fragst uns jeliw?

G: Ich, zerlumpt?

Jeli: Genkuru, du Zerlumpter! Der an Kleidung bedürftige König soll uns jeliw fragen, du Genkuru, die Kleiderarmut sucht dich zu töten!

G: Jeliba, also sage mir, was aus mir einen Zerlumpten macht, daß ich es höre!

J: Hör gut zu!

Und dann sagt er, es gäbe vier *kelemansa* im Land, von denen einer, Kala gestorben wäre und sein Kopf am Tor von Kolobo Burama befestigt sei, und dann noch Genkuru, Denniba ka Buwo und Ngenyekoro ka Tonkan, aber die seien noch zerlumpter als er. Burama habe sechs Frauen, die um ihn herumsäßen, er aber nur drei. Lumpenkönig!

G: Und das macht aus mir einen Zerlumpten?

J.: Kannst du nicht zählen? Ist drei nicht die Hälfte von sechs? Zerlumpter Bamanan, du fragst uns, was wir wollen! Oh, Wenn du uns gefragt hast, was wir wollen, wir jedenfalls wollen daß du sechs Frauen heiratest. Du sagtest, wenn du es nicht machst, ziehst du einen Lendenschurz an [erzählt von den drei Töchtern Kalas].

G: Jeliba, ich habe sie geheiratet!

J.: Du lügst, Genkuru! Heiratest du sie mit deiner Spucke?

G: Jeliba, ich habe dir einen Hengst mit Sattel gegeben, du gehst und sagst zu Kala Bukeyi dem Jüngeren, ich bin gekommen um seine drei Mädchen für die Hochzeit zu holen!

Aber der jeli sagt auch nach mehrmaligem Befehl er gehe nicht. Ich gehe nicht, das ist kein Wort, bis Genkuru sagt, Donnerstag sollen sie sich vorbereiten, wird er ihnen Burama bringen.

Daraufhin ruft der jeli seinen Lobpreis aus, er hat ihn da, wo er ihn haben wollte: „was wir jeliw von dir wollten, ist dies“ (16-19).

kuma, kuma de b'a ba wolo“ („Alles gebärt sein Kind, außer das Wort, das Wort gebärt seine Mutter“) (ebd.: 19) angefügt wird. Der jeli versucht nun zwar zu beschwichtigen und sagt, noble Frauen, schweigt, hört auf zu weinen. Aber er selbst sei erschüttert, denn wenn er gewußt hätte, daß dieses Wort diese Folgen haben würde, hätte er es nicht ausgesprochen (ebd.: 20). Hier ist sogar ein jeli nicht Herr über seine Worte, hier ist eine Situation, in der sich das Wort sogar dem jeli entzieht und etwas 'gebärt', was er nicht beabsichtigt hatte, somit eine gute Illustration dieses Sprichwortes. Die Situation entgleitet dem Meister des Wortes.

Jeli Jafe präsentiert eine Handlungssituation, die dem Aphorismus Das Wort gebärt seine Mutter entspricht: Ein, vielleicht unbedacht, ausgesprochenes Wort bringt eine Lawine von Ereignissen ins Rollen, die über das Schicksal mehrerer Protagonisten bestimmen werden.

Auch im zweiten Band löst der Schwur Sorge und Weinen aus³²¹, wird das ausgesprochene Wort als mit zukünftig katastrophalen Folgen verbunden begriffen.

Mit „Aa, ce o, kumajugu fora! Aa, ce, kumajugu de fora sisan sa!“ (Ah, oh weh, ein schrecklicher Schwur wurde ausgesprochen! Ah, ein wirklich schrecklicher Schwur wurde jetzt ausgesprochen!“) (Jafe 2010 I: 22) endet das erste Kapitel. Die erste Etappe der Handlung des *cefarinmaana* ist genommen – und ständig geht es dabei um das Wort: es wird provoziert, geschworen, wiederholt, es gibt eine Meta-Ebene, auf der über das Wort geredet wird³²², es wird gesagt, der habe das und das nicht gesagt, aber ich werde das und das sagen, usw.

Genauso folgt auch das zweite Kapitel dieser Konzentration auf das gesprochene Wort: Der alte jeli sagt im ersten Band zu Burama, den er wieder bei seinen Vorfahren nennt, er solle aufstehen, der Tag sei angebrochen, es folgt das Sprichwort, „Das Wort des Mannes kann in der Nacht schön sein, der Morgen wird ihn sehen!“ (ebd.: 25f) um anzukündigen, Buramas Schwur müsse öffentlich bekannt gegeben werden (ebd.: 28). Es wird gesagt, das Vorhaben sei eine verrückte Idee (ebd.: 30). Dies wie auch die Reaktion der Frauen weiter oben zeigen die Schwere der Situation, in die Burama sich und die jeliw ihn gebracht haben und vor was für einer großen Herausforderung er jetzt steht, in was für eine knifflige Lage er sich gebracht hat und machen dadurch seinen späteren Sieg noch größer; die Außerordentlichkeit seiner Tat wird dadurch bekräftigt.

321

Hier kommt also auch mal die Perspektive des Volkes mit hinein, die vom Erzähler genutzt wird, um den Hörer in die Irre zu führen, ihm anzudeuten, daß etwas Schlimmes passieren wird, um die Spannung zu erhöhen, damit das Ende umso überraschender kommt.

322

Es gibt auch im zweiten Band eine Metarede über das Sprechen der jeliw (z.B. 8, 11), in der Genkuru die Worte der jeliw kommentiert.

Dann wird das Gespräch nochmals vor seinem Vater wiederholt, dem er das Vorgefallene berichtet, der es wiederum kommentiert, so wird die Situation zwei, drei Mal in den Worten der verschiedenen ProtagonistInnen wiederholt, bis der Erzähler sie von den verschiedensten Blickpunkten aus beleuchtet hat. Seitenlang ziehen sich so die Gespräche und Diskussionen hin, bis Burama schließlich aufbricht, um seine Großtaten auszuführen.

Dann wird das ganze Gespräch allerdings nochmals im Dialog mit seinem Gegner Kala wiederholt, dem Burama sein Vorhaben erzählt (ebd.: 57), vor das Duell wird also wiederum ein Dialog geschaltet, der hier schon die Form eines Kampfes annimmt und auf die körperliche Auseinandersetzung vorbereitet. Auch hier mischen sich ständig jeli-Figuren ein, sind Übermittler, Schlichter, Ratgeber, Mahner, Moderatoren, die den Fortgang der Handlung eloquent bestimmen.

Burama und Genkurunin bereiten sich mit teils magischen Handlungen auf die Aufgabe vor. Kala Bukeyi verliert das Duell, weil er sein magisches *negeden* und damit seine Unbesiegbarkeit verliert und, sein Ende für gekommen hält, sich widerstandslos enthaupten läßt. Ein Kampf im eigentlichen bzw. körperlichen Sinne findet überhaupt nicht statt. Das Duell besteht aus Worten, das die Kontrahenten sich entgegenschleudern, Beleidigung, Spott und Hohn, Entgegnung, es gewinnt der Kühne, im Angesicht des Todes Unerschrockene, an magischen Kräften und rhetorisch Überlegene.

Auch bei den Hinterbliebenen Kalas folgen wieder Gespräche, und ein neuer Schwur wird getan, von den Töchtern, die verkünden, sie werden jetzt niemals heiraten außer denjenigen, der den enthauptete, der den Kopf ihres Vaters genommen hat (ebd.: 85-89), womit der Grundstein für die Fortsetzung der Geschichte geschickt gelegt wird.

Angekommen in seinem Heimatort erwarten Burama wiederum Dialoge: Der jeli bedankt sich: „Also hast du keine wertlosen Worte³²³ gesprochen! Wenn du wertlose Worte gehört hast, dann sind sie aus einem wertlosen Mund gekommen. Von deiner Geburt bis heute hast du keine wertlosen Worte gesprochen!“ (ebd.: 93).

Die Übermacht des Wortes, der jeli als der eigentlich Mächtige, zeigt sich auch in der Fortsetzung der Handlung des zweiten Bands, in dem der jeli sogar zwei eigene Episoden bekommt, in denen er als Botschafter zuerst zu den drei Töchtern des getöteten Kala (aus dem ersten Band) geht und dort zuerst auf dessen Sohn trifft, der ihn zunächst in arroganter Haltung nicht grüßt, dann aber schnell, ganz kleinlaut geworden, angesichts des an Eloquenz

323

= Unwahre Worte, Worte, denen nicht die versprochenen Taten folgen.

überlegenen jeli die Waffen streckt und seinem eigenen jeli das Wort überläßt, wodurch es nun an die beiden Stellvertreter übergeben ist (Jafe 2010 II: 22f).

Genauso geht das Wort der jeli zur Spannungssteigerung dem Kampf der beiden Widersacher Burama und Genkuru voraus. Der Wettkampf der *jatigiw* ist auch der ihre, auch auf ihrer Seite gibt es am Ende einen Gewinner und einen Verlierer, auch sie haben sich beleidigt und verspottet und werden sehen, ob die Beleidigung sich realisiert. Die jeliw befehlen schließlich die beiden Widersacher sollen ihre Pferde nebeneinander stellen, damit die jeliw hören können, was sie sagen. Nun tauschen auch die Gegner selbst ein paar Worte aus. Dieser Dialog erweckt den Anschein, Burama und sein jeli seien überlegen, auch hier wieder wird die Strategie sichtbar, das Ende zur Überraschung werden zu lassen. Der dann schließlich beginnende Kampf, von den jeliw kommentiert, entscheidet sich für Genkuru als Sieger. Die beiden *jatigiw* werden von ihren jeliw zunächst gespiegelt. Burama wird als der Stärkere dargestellt und dessen jeli auch. Deswegen kommt das Ende überraschend, den Vorausdeutungen widersprechend, den 'Leser' betragend. Am Ende wird die Parallele *jeli-jatigi* aufgebrochen. Das Spiegelbild ist doch keines, es wird subvertiert.

Fazit

Das *cefarinmaana* von Jeli Jafe Jabate zeigt sich als dialogbasiertes Spiel zwischen dem jeli und seinem *jatigi*, der als *cefarin* zur Sicherung seines Renommees seine Kühnheit unter Beweis zu stellen hat, wozu ihm der jeli mithilfe der rhetorischen Strategie der Provokation ein entsprechendes Versprechen abnimmt, wozu er das Gebot der Großzügigkeit des *jatigi* seinem jeli gegenüber zuhelfe nimmt.

Jeli und *cefarin* treten im *maana* als Typen auf, das heißt, mit stereotypen Zuschreibungen und Funktionen, die der Erzählung der Geschichte dienen, daher bleibt der jeli namenlos: Es geht nicht um seine individuelle Persönlichkeit, sondern um seine Rolle als jeli, das heißt als eloquenter Rhetoriker, der die Handlung der Figuren steuert. Der *cefarin* dagegen erhält ein Namen, wiederum entsprechend seiner Rolle als Renommee-Suchender, das heißt, als Figur, dessen Namen in Erinnerung bleiben soll. Der Namenlosigkeit des jeli tritt die Reduktion auf den Namen des *cefarin* gegenüber.

X Ironisiertes Ideal. *horonya* und *jeliya* unter Verrat (*janfa*) und Gewalt (*fanga*) in den Epen über Segu

Mit diesem Kapitel werden Texte mit spezifischen Leitmotiven und chronotopischen Bezügen in den Blick genommen, die sich von den zuvor analysierten Texten unterscheiden und damit die Variabilität der Konstruktion von *horonya* und *jeliya* unterstreichen. Segu ist eine Stadt in

der gleichnamigen Region im heutigen Mali und war bis ins 19. Jahrhundert ein Königreich, dessen durch unzählige Kriege ausgeweitete Macht den Stoff für eine große Anzahl an epischen Erzählungen bietet. Leitmotive dieser Texte sind zwei handlungsbestimmende Momente, die auf Bambara mit *janfa* (Verrat) und *fanga* (Gewalt) bezeichnet werden und die untersuchte Differenz wesentlich mitbestimmen.

Das Kapitel ist aufgebaut in einen kurzen Überblick über die Darstellung des historischen Kontextes der Texte, wonach der literarische Diskurs und die ihn bestimmenden Kräfte von *janfa* und *fanga* vorgestellt werden. Auf dieser Grundlage wird anschließend die Differenz von *horon* und *jeli* untersucht und in den diskursiven Rahmen eingeordnet.

Der wissenschaftliche Diskurs zur Geschichte von Segu

Wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Thema Segu beschäftigen sich vor allem mit der historischen Entwicklung des Königreiches, vor allem mit den wirtschaftlichen, politischen und sozialen Bedingungen, die allerdings unterschiedlich gewichtet und bewertet werden.

Demnach ist Segu ein Königreich, das im frühen 18. Jahrhundert als Ablösung des Songhay-Reiches beginnt. Zentrum ist die gleichnamige Stadt am Ufer des Niger im heutigen Mali. Bekanntheit haben vor allem die Herrscher Biton Kulibali, Ngolo Diarra, Monzon Diarra und Da (Monzon) Diarra erlangt, deren Dynastie bis zum Eintreffen der Franzosen um 1890 Bestand hat. Bereits um 1861 wird Segu jedoch von den Toucouleur unter Al-Hajj Umar Tall besiegt, woraufhin Talls Sohn in Segu die Herrschaft übernimmt. Segu, das sich lange Zeit gegen eine Islamisierung wehrt, ist zu dem Zeitpunkt schon geschwächt, u.a. durch eine Niederlage gegen Massina unter Sékou (Cheikou) Amadou um 1818.

Zum Höhepunkt von Segus Herrschaft um 1810 erstreckt sich das Gebiet bis Timbuktu, reicht bis in Regionen des heutigen Guinea, Burkina Faso und der Elfenbeinküste und vereint Menschen unterschiedlicher Herkunft und Sprachen:

Nationalité de synthèse par excellence, la culture que les Bambara ont bâtie, dans le cas spécifique de l'Empire de Ségou, n'impose que le concept de patrie ségovienne dans les esprits. Le reste est affaire de fermentation. Minianka, bobo, peul, marka, maninka, somono, maure, etc., c'est tout cela, marié ensemble et grandi à l'ombre de systèmes égalitaristes (Ton, Tondenya), qui a donné le *Ségou bamana*. Le Ségouka est un citoyen, produit d'une culture cosmopolite (Traoré 2008: 26).

Statt von einem zentral organisiertem Gesellschaftssystem mit einheitlicher Verwaltung sind die sozialen Beziehungen im Reich Segu gekennzeichnet von einer Flexibilität und Diversität, in der die Positionen verstärkt einen Verhandlungscharakter annehmen und abhängig sind von persönlichem Einsatz (vgl. dazu die Analyse von Mage 1868, Kapitel IV). Prägend ist die von Mamari Kulibali ins Leben gerufene *ton*, zunächst egalitäre Jäger- und Jugendorganisation, dann Privarmee, die die Kontrolle über Segu übernimmt und sie zur

Hauptstadt des Reiches macht, und schließlich die Organisation der Soldaten in einer Assoziation, die die Herrschaft garantiert, indem sie die Nachbarregionen bekriegt und unterwirft. Der Zugang zur *ton* steht jedem unabhängig von seinem sozialen Status und seiner Herkunft offen und zieht dadurch viele Mitglieder an. Voraussetzung für die Existenz der *ton* und des ganzen Reiches ist das Schlachtfeld – ein Schlachtfeld, das ebenso die materielle Einnahmequelle ist, wie es die immaterielle Quelle der ebenso lebensnotwendigen Reputation darstellt: „leur empire ne vivait que de la guerre“ (Cissoko 1969: 29). Damit einher geht auch der Sklavenhandel, der neben der Kriegsführung die Haupteinnahmequelle Segus ist (vgl. Belcher 1999: 119f).

Das Sicherheitsproblem verändert die sozialen Strukturen stark und nachhaltig. Feste Strukturen weichen einer generellen Instabilität sozialer Beziehungen. Cissoko 1969 beschreibt den Umbruch wie folgt: Durch Krieg und Armut, Schulden oder verübte Verbrechen werden zahlreiche Freie zu Sklaven oder auch 'Klienten' von Noblen. Die große Klasse der Freien löst sich auf und weicht einer neuen kleinen Herrscher-Elite und einer großen Gruppe Versklavter: „la classe des hommes libres tendait à disparaître dans la servitude et cela modifia la structure sociale traditionnelle“ (Cissoko 1969: 17). Übrig bleiben als 'Freie' die Krieger.

Le *guerrier* avait la primauté dans la société nouvelle. L'aristocratie dominait la société [...] les anciens clans princiers [...] ont perdu de leur importance [...] n'avaient plus de privilèges provenant de leur origine [...] tout homme audacieux qui arrivait à s'imposer par ses armes pouvait fonder une dynastie [...] La noblesse nouvelle était essentiellement guerrière. Quelle que fût son origine, elle s'anoblit par les armes. La guerre était sa seule ressource et le fondement de son pouvoir (Cissoko 1969: 13f).

Was Diawara für die Geschichte der Jaara, für ihre ehemalige Hauptstadt und das Soninke-Königreich in der Nähe von Nioro in Mali, das vom 15. bis 19. Jahrhundert bestand (Diawara 1990: 15) beobachtet, ließe sich auch auf den Kontext von Segu übertragen. Diawara stellt fest, daß die Gesellschaftsstruktur sich ab dem 16. Jahrhundert zu verändern beginnt, ohne ihre Grundstruktur offiziell zu modifizieren. Die Herrscherelite schafft aber faktisch eine neue Kategorie von ihr nahe stehenden Personen: Für den Status einer Person ist nun die Geburt weniger relevant als die Beziehung zum König. Entscheidend ist die Größe, und die entsteht durch die Nähe zum Herrscher. In dieser Gruppe spielt es keine Rolle mehr, ob jemand frei oder unfrei geboren ist und damit entsteht eine

hiérarchie plus complexe, où la grandeur, au sens social, prend le pas sur la soi-disant « petitesse » de naissance, l'appartenance à la cour sur la non appartenance et les relations personnels avec le chef sur l'ancienneté. Une nouvelle hiérarchie formelle, où le flou demeure en permanence est créée, permettant aux uns et aux autres d'animer le jeu social consistant selon les cas à

- * accepter ou non d'être, le temps d'une cérémonie protocolaire, supérieur à quelqu'un d'une autre catégorie sociale,
- * appeler différemment ses interlocuteurs selon la composition de l'auditoire en présence,
- * ignorer le fractionnement artificiel dont est l'objet son groupe,

- * assumer simultanément le statut de prince et de serviteur, tout cela sans jamais remettre en cause les grandes appartenances de chacun (Diawara 1990: 59).

Der narrative Diskurs zu Segu

Die Geschichte des Königreiches von Segu ist unerschöpfliche Inspirationsquelle für Texte unterschiedlicher Art, deren Autoren/Herausgeber teils jeliw sind, teils Nachkommen der Herrscherdynastien, teils Schriftsteller und teils WissenschaftlerInnen. Den größten Teil der Texte machen Epen bzw. ihre Adaptionen aus.

Die Epen um Segu

Die Geschichten der Könige, ihrer Krieger und ihrer Feinde sind in zahlreichen epischen Texten festgehalten. Diese unterscheiden sich, sowohl was Form und Inhalt angehen, als auch im intentionalen und kontextuellen Rahmen erheblich vom Sunjata-Epos. Während das Sunjata-Epos in einer religiös-exklusiven Zeremonie mit seiner autorisierten und anerkannten Form alle sieben Jahre in Kangaba aufgeführt wird, ist ein vergleichbarer Rahmen bei den Epen um Segu nicht vorhanden. Es gibt nicht die *eine* maßgebende Performance, sondern der Aufführungskontext ist weitaus flexibler. Dementsprechend gibt es auch keine als 'richtig' anerkannte Version, die Geschichte von Segu wird von vielen Akteuren unterschiedlich erzählt, und man begegnet verschiedenen Episoden auf Bambara aus der Perspektive der Könige von Segu und gleichzeitig beispielsweise auf Ful, aus der Sichtweise ihrer Feinde. Der unterschiedliche Textkontext liegt auch an der Natur des Textes selbst. So geht es hier nicht um einen einzelnen Helden, sondern um eine ganze Reihe von Figuren, die miteinander zu tun haben oder einander ablösen. Anders als beim Sunjata-Epos, das sich um eine einzelne prominente Lichtgestalt rankt, sind die Epen von Segu eine Sammlung von Texten, die sich auf ein Königreich beziehen, aber verschiedene Helden zum Gegenstand haben. Es geht dabei natürlich auch um die Herrscherfiguren wie Biton und Da Monzon, aber ebenso um einzelne *tonjonw*, die große Neuerung, wie die Heldenfigur Bakarijan. Der Titel ist bezeichnend: Während es bei *Sunjata* in erster Linie um eine Figur geht, ist es bei *Segu* ein Ort, dessen verschiedene Facetten beleuchtet werden.

Dementsprechend zeichnet die Struktur des Textes nicht das gesamte Leben eines Helden nach, sondern das 'Leben' des Königreiches, und das bedeutet, nur einzelne Episoden aus dem Leben der Protagonisten. Es werden in den Texten herausragende Ereignisse thematisiert. Nach Kesteloot handelt es sich bei Segu daher um das Genre der *geste*, die sich in mehreren Episoden konstruiert, im Gegensatz zu *épopée: récit unique* (Kesteloot (u.a.) 1980: 578) und Johnson, der eine Typologie des afrikanischen Epos aufstellt, bezeichnend den Segu-Zyklus

ebenfalls als „episodic“ (in Belcher 1999: 118).

Textkorpus

Die Analyse vereint eine Auswahl der Veröffentlichungen von Transkriptionen und Adaptionen von Epen und andere Textsorten von 1975 bis 2014. Bereits die Titel der jeweiligen Texte geben Aufschluß über Intention und Herangehensweise der AutorInnen: Kesteloot und Dumestre geben den Anstoß für die Transkription und Übersetzung der Epen um Segu. Sie benennen mit ihren Titeln Textgenre und räumliche Einordnung sowie, je nachdem, die Namen der jeliw sowie Mitarbeiter an der Textproduktion und zeigen damit ihr literarisch / historisches Interesse verknüpft mit dem Versuch einer objektiv-nüchtern wissenschaftlichen Darstellung. Ähnlich verhält es sich mit dem Titel der Dissertationsschrift von Ousmane Bâ (1988): *Silamaka Fara Dikko ein westafrikanisches Epos in den Bambara-Versionen von Mamadou Kida und Almami Bah (Mali)*. Bei dem Protagonisten handelt es sich zwar nicht direkt um einen König oder *tonjon* von Segu, sondern einen Fulbe-Helden, der Text ist aber im raum-zeitlichen Kontext des Königreiches angesiedelt. Ganz anders klingt Courlanders Text (1982), der ebenfalls eine Sammlung von Geschichten um Segu darstellt: *The Heart of the Ngoni. Heroes of the African Kingdom of Segu*. Der Autor wird selbst schriftstellerisch tätig, sein Anspruch ist ein ästhetischer, er denkt sich einen Titel aus, der neugierig machen soll, der exotisch klingt und dabei poetisch-metaphorisch Großartiges verspricht. Dies ist zudem der einzige Text, der den Textgeber nicht in den Untertitel oder das Vorwort verschiebt, sondern als Autor nennt: „Harold Courlander with Ousmane Sako“.

Ähnlich bringt Kesteloot später noch einen Text heraus, der ihre Interpretation des Epos' veranschaulicht, sich dabei aber hauptsächlich auf den Beginn des Königreiches konzentriert: *Histoire d'un coup d'État. Mamari Biton Koulibaly* (2010).

Konaré Ba und Conrad liefern im Titel ebenfalls eine Interpretation mit, die den Text bestimmt: *L'épopée de Segu. Da Monzon: Un pouvoir guerrier* (1987) und *A State of Intrigue: The Epic of Bamana Segu According to Tayiru Banbera* (1990). Ihre Herangehensweise ist aber jeweils entgegengesetzt: Während Konaré Ba den Stoff literarisch bearbeitet und einen historischen Roman auf der Grundlage verschiedener Quellen schreibt, veröffentlicht Conrad eine Übersetzung einer Performance.

Wie Konaré Ba stützt sich Diarra 2011 auf eine Vielzahl an Quellen, und diesen Begriff hier zu verwenden ist passend, denn ihm geht es um ein Geschichtswerk: *Nyola N'Golo Diarra. Fondateur du royaume dynastique de Ségou-Sikoro*.

Traoré konzentriert sich mit *Chroniques de Ségou. Livre I: Le destin fabuleux de N'Golo Diarra d'après un récit de Daye Baba Diallo* (2008) ebenfalls auf den Gründer der Diarra-

Dynastie. Dem Untertitel nach erwartet man einen ähnlich von dem Text der Performance entfernten Text wie den Courlanders, doch Traoré versucht nah am Original zu bleiben. Die Besonderheit liegt hier ferner darin, daß der Textgeber kein jeli ist, daher auch der Titel: *Chroniques*.

Mit Diarra 2014 verlassen die AutorInnen das Zentrum der Macht und begeben sich auf die Seite einer Hofdame und eines eigenwilligen Untertanen am Rande des Königreiches. Dies macht schon der enigmatische Titel deutlich, in dem der Begriff Segu gar nicht mehr vorkommt: *La colère du prince. Roman historique*. Um welchen Prinz handelt es sich hier? Warum ist er wütend? Zudem taucht hier wieder eine neue Gattungsbezeichnung auf.

Der Titel des Textes von Wulale 1995, der mit Ausnahme der Einleitung ausschließlich auf Bambara geschrieben ist und oral tradierte Informationen und Ereignisse zusammenträgt, lautet *Keko ye Foko ye* (Die Sache der Tat ist Sache des Wortes), so daß erst mit dem Öffnen des Buches klar wird, daß es sich hier um eine Auseinandersetzung mit dem Königreich von Segu und seinen Protagonisten handelt. Die Intention ist aber offensichtlich und wird durch Para- und Narrationstexte bestätigt: Der Autor ruft zu einer Beschäftigung mit der Vergangenheit auf, die nicht nur eine Erinnerung bedeuten, sondern Ansporn sein soll für eigenes Verhalten, das sich in sinnvollem Tun manifestieren soll.

Was Intention und Herangehensweise, Inhalt, Form und Stil angeht unterscheiden sich die einzelnen Texte erheblich voneinander, obwohl sie alle an einer Darstellung der Geschichte von Segu interessiert sind. Diese Vielgestaltigkeit, Variabilität, Offenheit der Gestaltung wird vom behandelten Gegenstand provoziert, über den es erstens wie beschrieben nicht einzelne als offiziell angesehene Versionen mit Autoritätswirkung gibt, so daß hier Spielraum für verschiedene Interpretations- und Anwendungsmöglichkeiten bleibt, und der zweitens selbst von einer strukturellen Offenheit geprägt ist, von Ambivalenz, Unsicherheit, Uneindeutigkeit, Intrige (*State of Intrigue*, s.o.). Die Subversion, der Betrug ist eines der Kernelemente Segus, das in jedem Text auftaucht und das auch die dargestellten Beziehungen und somit auch die Differenz betrifft. Gleichbleibendes Strukturelement ist außerdem der Topos der Gewalt, der die Texte mitbestimmt, wie einige der Titel deutlich machen – „*coup d'État*“, „*La colère*“, „*pouvoir guerrier*“. Immer noch geht es um große Helden, „*Heroes of the African Kingdom*“, „*Le destin fabuleux*“, doch kommt dazu eine im folgenden erläuterte Note, die bei Sunjata schweigt.

Segu ni janfa

Im Zusammenhang mit dem Sunjata-Epos heißt es noch:

Sabaya kadi“ [...] le pouvoir est agréable [...] Ni ya men ko fanga mandi a t'i fa ka blo dala [...] Si tu dis que

le pouvoir n'est pas bon, c'est qu'il n'émane pas de la maison de ton père [...] Ce goût du pouvoir le [le Malinké] pousse à entrer en compétition avec tous ceux qui sont venus avant lui dans le *mandykaya*, c'est à dire les ancêtres. Cette compétition franche et loyale excluant la duperie, à l'inverse de la société peul ou bambara (Diabaté 1993: 17).

Von fairem, aufrichtigen Wettkampf kann in den Epen um Segu jedoch nicht mehr die Rede sein. Stattdessen heißt die wirkungsmächtige, handlungsbestimmende Kraft *janfa*. *Janfa* bedeutet übersetzt *Verrat, Untreue, Betrug, Komplott, Vorspiegelung; verraten, betrügen, töten, sich entfernen* und bedeutet den Einsatz von Hinterlist zur Erreichung von Zielen. *Segu ni janfa*, so wird Segu charakterisiert. Zur Beschreibung Segus wird folgender Spruch immer wieder aufgegriffen:

What *mansa* and what *mansa* do we talk about in Segu,
In Segu of the *si* tree,
Place of the Jara,
Segu of the *balansa* trees?
Four thousand *balansa*,
And four hundred *balansa*,
And four *balansa*
And one small humpbacked *balansa* (Conrad 1990: 44).

Janfa überrumpelt ihr Opfer genauso überraschend wie der letzte Vers den Leser. *Balansa* ist der in Segu und Umgebung häufig anzutreffende dornige Anabaum, der in der Regenzeit die Blätter abwirft und stattdessen in der Trockenzeit Schatten spendet. Wenn auch aus der Bedeutung des metaphorischen *balansa* vordergründig ein Geheimnis gemacht wird, wie hier bei Conrad 1990: „Not every native understands their significance, / To say nothing of a stranger“ (45), so gibt es doch zahlreiche Interpretationen (s. ebd. Fußnoten) und im allgemeinen besteht Einigkeit darüber, daß dieser „kleine gekrümmte Anabaum“, von dem niemand wisse, wo er sich befinde, für die *janfa* steht.

Janfa steht als Antriebskraft im Mittelpunkt der Geschehnisse, wie zum Beispiel bei Koné 1978: Tiéfolo, Herrscher von Segu, hält El Hadj Umar fest. Seine Schwester, der er nichts abschlagen kann, bittet ihn darum, ihn freizulassen. Er gibt ihr nach, befiehlt aber heimlich sich auf seinem Weg 'um ihn zu kümmern'. Die Schwester aber, „qui connaissait les mœurs de Ségou“ (62), warnt El Hadj Umar, und er kann entkommen.

Der Verrat stützt sich auf die Aufrechterhaltung des *Scheins* von Aufrichtigkeit, sein Mittel ist also die *Ironie*. Die Ambiance des Scheins und der ständigen unsichtbaren Gefahr drückt sich in der ebenfalls in zahlreichen Fällen zitierten Warnung aus: „Wer Segu kennt, setzt seinen Fuß mit Bedacht ...“. *Janfa* schafft Freiräume, neue Gestaltungsmöglichkeiten, gleichzeitig sind dies Räume ohne feste Grenzen, ohne stabile unverrückbare Halt gebende Orientierungspunkte, und sie erschafft so einen Raum der Instabilität, der Ambivalenz, der Subversion, in der Wahrheit und Lüge ununterscheidbar sind, in dem Performanz an

Bedeutung zunimmt, Noblesse weder an Herkunft noch Tugend gebunden sind.

Instabilität und Uneindeutigkeit kennzeichnen die Texte, und zwar in verschiedener Hinsicht: Uneindeutig ist das Verhalten der Protagonisten, uneindeutig sind die dargestellten Beziehungen, uneindeutig die Bewertungen des Geschehens. In dieser Hinsicht durchwirkt das *janfa*-Prinzip die verschiedenen diegetischen Ebenen, bestimmt das Handeln der Protagonisten, die Sprechakte der Erzähler und die Interpretation der Rezipienten.

Die Beziehungen und Rollen der Protagonisten auf der intradiegetischen Ebene sind längst nicht so klar und eindeutig wie im Sunjata Epos. Loyalität ist nicht mehr ein so starkes Prinzip. Der junge jeli wechselt den *jatigi*. Die Figuren betrügen sich, und das betrifft nicht nur die *hɔrɔnw* untereinander, sondern auch die Beziehungen zwischen jeli und *hɔrɔn*. Strategisches Taktieren wird wichtiger als das Erfüllen einer vorgeschriebenen Rolle. Die *ɕɔnjɔnw* sind nicht loyal, sondern handeln nur mit Bezahlung oder nach dem Versprechen auf Lohn. Nicht zuletzt durch die Erfindung der *ɕɔnjɔnw* als weitere gesellschaftstragende Gruppe erscheinen die Grenzen zwischen den vormals etablierten verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen durchlässiger. Die Figuren brauchen keinen langen untadeligen Stammbaum mehr, um in die Reihe der Helden aufgenommen zu werden. Die herrschende Flexibilität wird schon bei der 'Wahl' der Herrscherfiguren deutlich: Die Herrscher kommen immer von außerhalb von Segu: Biton, Ngolo, die Toucouleurs, die Franzosen. Ngolo Diarra, ehemaliger Sklave, wird König. Bei Ngolo Diarra und seinen Söhnen spielt immer wieder die Problematik seiner umstrittenen Herkunft eine Rolle, und Da ist nicht der erstgeborene Sohn... Damit hängt die immer wieder aufgeworfene Frage der Legitimität der Herrscher zusammen.

Janfa tritt auch in die Beziehung von *hɔrɔn* und jeli ein, letzterer nutzt als Vertrauter des Herrschers sein Wissen, um diesen zu hintergehen und notfalls die Seite zu wechseln: Bina Ali, Herrscher von Segu, verläßt die Stadt mit einer großen Menge Gold, um eine Armee gegen El Hadj Umar aufzustellen, er wird allerdings gefangen genommen. Sein „griot préféré“ (Koné 1978: 63) verrät El Hadj Umar das Versteck des Goldes, der ihn als Belohnung zum Vertrauten seines Sohnes macht, der nun in Segu regiert. Aufgrund seines Status als *ɔamakala* steht er unter einer gewissen Immunität („personne ne pouvait le toucher parce-qu'il était griot“ (ebd.: 63)), wird jedoch, als er bei einer Belagerung die Feinde im Übermaß mit seinen beleidigenden Worten provoziert, umgebracht.

Auch die Ebene des Erzählers zeigt das Prinzip der *janfa*; anders als beim Sunjata-Epos hat der Erzähler keine durchgängig affirmative Haltung seinen Helden gegenüber, sondern ein distanziert-ironisches Verhältnis, in das sich Spott mischt und sogar Bewunderung für die Feinde zum Ausdruck kommen kann. Während also im Sunjata Epos der Held Sunjata und

seine Autorität idealisiert werden, zeigen die Epen von Segu ihre Herrscher oftmals auch unter kritischem Licht. Die Erzähler machen sich lustig über die Könige und die *tonjonw*, 'verraten' sie also gewissermaßen. Entsprechend der *janfa* erweist sich auch die Ebene der Rezipienten als flexibel, so daß es zu unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Deutungen oder Bewertungen der Segu-Epen kommt, beispielsweise: „La littérature orale des griots [...] reflète bien cet idéal guerrier des temps modernes. Elle flatte les valeurs guerriers et ne loue un personnage que lorsqu'il a remporté des victoires, pillé des villages et tué de ses propres mains un chef ennemi“ (Cissoko 1969: 14f) und andererseits: „Le but du griot, c'est l'exaltation des hommes du présent, auxquels les exploits passés de leurs ancêtres doivent inspirer une noble conduite“ (Dumestre 1979: 31).

Einzigste Konstante in diesen zuweilen anarchisch anmutenden Verhältnissen ist die Anwendung von Gewalt: „Segu bonya ka ke nin cogo in ye, kele no don“ („Die Größe Segus wurde auf der Spur des Kampfes gemacht“) (Wulale 1995: 62).

Besonders die Preistexte der *buruju* im Kontext von Segu verraten eine Konzeption des Helden, die ihn als Inhaber großer Stärke kennzeichnet, die sich vor allem in gewaltvollen Handlungen realisiert, wie die Devise der Diarra, die sich auf Ngolo Diarra, des Begründers der zweiten Herrscherdynastie von Segu, bezieht:

Dyara, kolo ba kari; tu ba la ngunu-ngunu; sogoma dna, ula fe dugu tigi. E ye dyë kuru i ko woloso, ka foni iko sira tige. Bamanaw ka misi *kā tike dēge*. A ti su ba kuni, n'ga a bi ni kene tyama karaba. N'a fora ko wara dna ti nyō kari, sogo ba dna ko te. Bamanaw ka sira keru bere; a to bi dyala tike, a segi ma to bi kene karaba. Myēka ni Bamana tye binimini Kalama. Ne ko: Dyara ni keya.

Lion, casseur de grand os ; rugissement dans le grand bosquet ; étranger du matin, chef de village du soir. Tu as courbé le monde, comme une faucille, pour l'étendre comme un chemin. Creux [de la recolte du sang lors] de l'égorgement du bœuf, chez les Bambara. Il ne peut pas ressusciter un grand cadavre mais peut forcer beaucoup d'âmes fraîches. Quand on a dit qu'un griffu étranger ne couche pas le mil par terre, il ne s'agissait pas d'un gros animal étranger. Bâton qui sert à faire descendre les fruits du baobab chez les Bambara ; à l'aller, il coupe les fruits secs, au retour, il abat les fruits verts. Bâton posé entre les Minianka et les Bambara. Je dis Dyara et ténia (Zahan 1963: 137f).

Der Heldenmut von Segu zeigt sich in gewaltvoller Macht, die hier symbolhaft zum Ausdruck gebracht wird: der Löwe, sein Brüllen, der Dorfcchef, Krümmen und wieder Ausbreiten der Erde, das Tier gegen das man ohnmächtig ist, der Stab zum Ernten der Früchte des Affenbrotbaums, derjenige der zwei Völker befiehlt. „Pour les Bambara, la puissance, même si elle s'accompagne d'exagérations et même de cruauté porte loin la renommée de l'homme“ (ebd.: 138).

Fanga (Stärke, Autorität, Macht, Kraft, Gewalt) bestimmt daher als zweites Strukturelement die Texte: Es geht um Macht durch Gewaltanwendung. Das Fehlen von Legitimation (s.u.)

wird durch Gewalt kompensiert: „Le pouvoir sera avant-tout militaire“ (Dumestre 1979: 15), nur der Einsatz von Waffengewalt garantiert die Herrschaft. Außerdem ist der Krieg die erste Beschäftigung des Herrschers und eine Notwendigkeit für das Weiterbestehen seiner Machtposition. Der Titel des Königs ist dementsprechend nicht mehr wie bei Sunjata *mansa*, sondern *faama*, was dessen Gewaltprinzip unterstreicht: „the *mansa* is endowed with a holy power of arbitration, and is not necessarily either rich or powerful. The title *faama*, while translated as “king”, is most probably derived from *fanga*, power, and implies forcefulness rather than authority“ (Belcher 1999: 121).

Janfa* und *fanga* in der Differenz von *faama*, *cefarin* und *jeli

Als *hɔrɔnw* treten in den Texten vor allem die Herrscherfiguren und ihre Helden und als *jeliw* dementsprechend diejenigen der obersten Gesellschaftsschicht auf. Es handelt sich also fast ausschließlich um Texte über Eliten. Noblesse und *jeliya* sind hier verknüpft mit Herrschaft. Wo im Folgenden der Begriff 'hɔrɔn' verwendet wird, ist damit dementsprechend der König und der *cefarin* gemeint.

Dem Prinzip der *janfa* entsprechend zeigt sich die Differenz hier jedoch viel uneindeutiger als in den Texten zu Sunjata. Im Kontext der Differenz impliziert *janfa*, daß eine Differenz zwar einerseits hergestellt wird und existiert, aber andererseits auch 'verraten', 'hintergangen' wird, da sie eine Subversion erfährt. Die Differenz wird *ironisiert*, da vor allem ihr Schein aufrechterhalten wird.

Janfa ist hier im doppelten Sinne zu verstehen: einmal im direkten Wortsinn, 'einen anderen Menschen hintergehen', und einmal im übertragenen Sinne, in der Bedeutung von Subversion. Die Differenz ist nicht starr, sondern verhandelbar, aber sie existiert. Sie erfährt keine Auflösung, weder auf der Ebene der Erzählung noch auf der Ebene des Erzählens. Die Differenz von Held und *jeli* besteht, als Figuren und als Konzept. Aber die Figuren sind nicht unbedingt identisch mit dem Konzept. Weil *jeliya* und *hɔrɔnya* nicht mehr das sind, was man von ihnen erwartet, ist auch die Differenz verändert. Weil *jeliya* und *hɔrɔnya* 'verraten' werden, wird auch die Differenz 'verraten'.

In diesem Kapitel wird zunächst gezeigt, inwiefern das Ideal des epischen Konzepts der Differenz noch seine Gültigkeit hat, wie es aufgerufen und umgesetzt wird, um dann in einem zweiten Schritt seine Subversion durch *janfa* und *fanga* zu zeigen.

Das Ideal

Dieses Bild der Differenz stützt sich auf bestimmte Rollenzuschreibungen. Die Vorstellung vom *hɔrɔn* ist mit einem besonderen Ethos-Gedanken verknüpft, der den Adel / Edelmut des

hórɔn sowohl mit seiner Abstammung als auch einem Verhaltenskodex (würdevolles Benehmen, das *malo*, die Beschämung meidet, Ehrlichkeit, Schweigsamkeit, Worthalten) erklärt sowie mit dem Vollbringen großer Taten.

Dieses Konzept der hórɔnya ist angewiesen auf einen Motor bzw. Spiegel, der in der jeliya besteht. Sie wird erst in einer Interdependenzbeziehung möglich, durch die enge Verknüpfung mit der jeliya, sie besteht nur innerhalb der 'Paarbeziehung'. Das Ethos des hórɔn braucht das Pathos des jeli. Der Verhaltenskodex des hórɔn, seine großen Taten sind angewiesen auf den Motor des gelehrten jeli, auf dessen Zeugenschaft und Preisgesang. Möglich wird der Adel des hórɔn nur durch die Unterstützung des jeli als Gehorchender / Folgender bzw. Anstachelnder / Motivator, als Übermittler und Ratgeber.

Der jeli erscheint z.B. nur drei Verse, nachdem Silamaka die Erzählung betritt, wobei seine Anwesenheit als Anlaß dient, Silamaka die Handlungsmotivation, die den Gang der Erzählung bestimmen wird, aussprechen zu lassen, nämlich Taten zu vollbringen, aufgrund derer man sich an ihn erinnern wird (Bâ 1988: 22ff).

Aus seinem Mund erklingt auch der prominente *malo*-Topos der hórɔnya, der hier, zu Beginn der Erzählung ausgesprochen, als herausforderndes Element für ihre Spannung sorgt.

ní í yésàvâ dānê kórɔ,
ka mālô dá nê kórɔ,
nê bí sàvâ ta nê bí mālô tó yě,
sábù sàvâ káfisa hó9rô9 ma ní mālô yé.

wenn ich zwischen dem Tod
und der Schande zu wählen hätte,
würde ich den Tod wählen, niemals die Schande,
weil der Tod für einen 'Hórô9' besser ist als die Schande
(Bâ 1988: 26f).

Soweit die Theorie, soweit holde Worte. Doch die Herausforderung, seine Worte durch Taten zu beweisen folgt auf dem Fuße, und zwar wie z.B. bei *Genkurunin* in Form einer Provokation, der eine heldenhafte Tat folgt, wodurch er seine Worte durch Taten beweist, wodurch sein Renommee sichergestellt ist: „áh, bûnaadámâ kó sílamakà yé báará ké dé!“ („Ah, die Leute erkannten, daß Silamaka eine Heldentat vollbracht hat“) (Bâ 1988: 38f). Der jeli preist ihn: „fílakê mĩ yé a tilê ké ní a bí táa láharâ ka a sɔrɔ a má malo!“ („Der Fulmann, der seine Zeit gelebt hat, der ins Jenseits gehen wird, ohne Schande erlebt zu haben!“) (ebd.: 140f). Der Kommentar am Ende stellt fest: „áh, Sílamakà yé ní ké mũ kámà? A kó: “kúmâ!“

„Ah, warum hat Silamaka das getan? Es war wegen der Worte seiner Frau, womit auch hier wiederum auf die Bedeutung des gesprochenen Wortes, hingewiesen wird.

Das hier vermittelte Ideal ist das des hórɔn als kühnen Helden: „fáriyâ de ká nyi fě bé yé“ / „Die Tapferkeit ist am besten“ (ebd.: 40f), so spricht der Erzähler am Ende die Vorrangstellung der *farinya*, der Kühnheit, Tapferkeit, des Mutes, aus, die den epischen Helden als *cefarin* bestimmt.

Auch auf eine adelige Herkunft, auf das Vorweisenkönnen einer untadeligen Genealogie als Voraussetzung für die *hɔrɔnya* wird in den Texten an verschiedenen Stellen Bezug genommen, z.B. bei Traoré 2008: Über Zanzan, den Vater des Begründers der Diarra Dynastie Ngolo heißt es dort: „Comme il était noble / Descendant d'une lignée prestigieuse / Notable lui-même“ (Traoré 2008: 29). Bei ihm ist der Geburtsadel entsprechend des Konzepts der *hɔrɔnya* verknüpft mit dem Adel im Verhalten, seinem Ethos, das die Beschämung unter allen Umständen zu vermeiden sucht: Zanzan erkrankt in jungen Jahren, woraufhin ihn seine beiden Verlobten verlassen. In seiner Würde gekränkt, zieht er daraus die Konsequenz sich solchen demütigenden Situationen nicht mehr auszusetzen und sich nie wieder zu verloben: „Mais diminué par la maladie / Il se vexa / Et déclara que plus jamais il ne se marierait“ (ebd.). Mit dem anderen starken Argument der *hɔrɔnya* gelingt es ihm nahe stehenden Personen, ihn zu überzeugen, sich doch noch zu verheiraten:

Vous autres Diarra de Nyola manquez de sagesse / Un notable de bonne naissance / Comme toi / Ne peut refuser de se marier sous prétexte de maladie / Tu seras le seul perdant! / Sache qu'un homme vieillissant peut encore / Compter sur la solidarité des alliés / Mais s'il n'a pas de descendance il tombera dans l'oubli (Traoré 2008: 30).

Sie ziehen damit ebenfalls einen Aspekt der *hɔrɔnya* heran, um ihn vom Gegenteil dessen zu überzeugen, was er aufgrund seiner *hɔrɔnya* beschlossen hatte, indem sie an seine Vernunft appellieren und zwei andere Aspekte des Konzeptes hervorheben: nämlich die Pflicht zur Ehe und das Bestreben in Erinnerung zu bleiben, was in diesem Fall zusammenhängt, da die aus der Ehe hervorgehenden Nachkommen die Erinnerung an ihn fortsetzen sollen. Das Überleben des physischen Todes durch Nachkommenschaft („woloden“) und Taten („walenyuman (baara)“), die ein Renommee bewirken, ruft z.B. auch Wulale 1995 auf (92).

Zum Ethos des *hɔrɔn* gehört auch die Ehrlichkeit: „In those days nobody would betray his fellow“ (Conrad 1990: 81). Der Topos des *hɔrɔn* als großartig und sinnvoll Handelndem mit entsprechender Reputation wird vielfach bedient: „Les Diarra / Sont de grands seigneurs / Qui ont beaucoup de dignité [...] / Pour être appelé grand seigneur soi même / Il faut ajouter le mérite à la naissance“ (Traoré 2008: 29). Wulale verwendet diesen Topos sogar als Titel seines Buches: *Keko ye foko ye*. Der Erzähler schmeichelt bei Bâ damit sein Publikum: „hórõ mínuw ká nyi, nê bé âw fo dõ bé“ („Die guten 'Hórõ' begrüße ich jeden Tag.“) (Bâ 1988: 22f), das heißt, die *hɔrɔnw*, die gute Taten vollbringen (ebd.: 24f). Ebenso bei Conrad: Der König Da sagt: „No one should rule the people if he does not do something special that will be talked about after he dies“ (Conrad 1990: 191). Deshalb läßt er eine Brücke über den Niger bauen, um den Transport von Personen und Gütern zu vereinfachen.

Für die Namensgebung als „grand seigneur“ sind die *jeliw* verantwortlich, unter anderem als

Adressaten der Gelöbnisse der *hɔrɔn*, eine entsprechende Tat zu vollbringen. Einer der Helden hält sein Versprechen, das er den *jeliw* gegeben hatte und übergibt ihnen ein geraubtes Gewehr: „Here is what I promised you. Now it will be clear to everyone that I, Bamana Diase, am the paramount hero of Segu” (Courlander 1982: 137). Durch die Verkettung von Provokation – Gelöbnis – Aktion – Preisgesang erhält die Handlung zwischen *hɔrɔn* und *jeli* eine zyklische Struktur. Die *jeliw* sind verantwortlich für die Taten, auch durch ihre Funktion als Sprecher und als Preissänger. Da erhält für seine Großtat einen seiner ersten Preisnamen: „Da bridged the river here at Segu with his cleverness. / People called him 'mansa who covered the water' / That became one of his early praise names. That became part of the fame he was seeking“ (Conrad 1990: 197).

Jeder der Helden-Protagonisten wird zum Adressaten des Lobpreises. Teils wird die Handlung beschrieben, teils die Worte der Hymne wiedergegeben. Die *jeliw* verleihen den Helden Preisnamen, die in den *fasaw* festgehalten werden. Der Kontext des Preisgesang für Bakari ist ein gutes Beispiel für die Zyklusstruktur in der Beziehung, ihre Kreisbewegung, die durch das Zusammenspiel von *hɔrɔn* und *jeli* immer weitergedreht wird: Hier hat Bakari bereits außerordentliche Heldentaten vollbracht, die *jeliw* preisen ihn, damit wird er überheblich. Stolz sagt er zu den *jeliw*, sein Fuß stünde über einem Abgrund und beschütze Segu davor, hineinzustürzen (Conrad 1990: 317-319). Dies setzt die weitere Handlung in Gang, bei der die *jeliw* wiederum als Zeugen dienen, um weitere Hymnen komponieren zu können.

Die Differenz wird nach verschiedenen Aufgaben zwischen König/Heerführer und psychologischer Motivatoren durch *fasaw* und *maanaw*, die dem Anstacheln zu Kühnheit im Kampf als Instrumente der Kriegsführung dienen, gebildet.

Der Lobpreis spielt damit eine essenzielle Rolle für den epischen Helden. Immer wieder zum Beispiel sagt Silamaka zu seinem *jeli*: sing / spiel für mich, (Bâ 1988: 32f, 34f, 64f, 70f, 74f, 76f, 90f, 92f, 126f, 156f) als sei dies eine Art Lebenselixier, eine Droge, ohne die er nicht bestehen könne, an anderen Stellen preist ihn der *jeli* auch ohne diese Aufforderung (ebd.: 24f, 34f, 54f, 106f, 116f, 118f, 128f, 134f: hier sagt der Erzähler: und diese Melodie wurde für ihn gespielt, 138f, 140f, 142f). Der Erzähler legitimiert selbst diese Menge an Preisgesang: „ní í yé maa ó maa kã mẽ kó tànunî mã dí, í bé a sɔrɔ í má nyumã dé ké“ („Wenn jemand behauptet, daß Preisen nicht gut sei, dann hat dieser wahrscheinlich keine gute Tat vollbracht“) (ebd.: 24f), besonders kurz vor einer Heldentat. Die Bedeutung des Preisens zeigt sich auch an dem Raum, den es im Vergleich zu der tatsächlich durchgeführten Handlung einnimmt, also auch im Erzählen: Die Kampfhandlungen selbst nehmen im Vergleich zu den anderen Handlungselementen einen sehr geringen Raum ein, die Erzählzeit ist immer sehr

kurz (z.B. die Episode, in der Silamaka den Djinn besiegt nimmt drei Seiten ein, das Überwältigen des Djinn wird in gerade mal zwei Versen erzählt: Silamaka saß auf seinem Pferd; er ritt zu dem 'Djinn'. / Er stieg herab, kam zu ihm und packte ihm am Kragen“ (ebd.: 128f)) . Sie sind zwar die Voraussetzung, Silamaka zum Helden zu machen, aber was ihn dann tatsächlich dazu macht, sind Worte, ist das Preisen.

Als Komponisten der Hymnen dienen die jeliw der Perpetuierung, der Erinnerung an die *hɔrɔnw*, die eine der wichtigsten Gründe ihres Handelns darstellt.

Dem großartig Handelnden wird daher der jeli als Gelehrter beiseite gestellt. Oftmals heißt es im Text: „nyamakalaw ko“ (Dumestre 1979: 360) oder „nyamakalaw dè kó àlè mà“ (ebd.: 362) und dann folgt eine allgemeine Betrachtung über das Leben (ebd.) oder die Abstammung des Königs (ebd.), die Griots werden dadurch im Text zu den Inhabern des historischen Wissens und der Gelehrsamkeit. Die jeliw als die Inhaber des Wissens achten auf die korrekte Befolgung der *hɔrɔnya*: Als die Edelleute von Segu mit dem Ergebnis der Wahl des Königs, deren Ablauf sie selbst festgelegt hatten, nicht einverstanden sind, weil sie Mamari Biton nicht als Gewählten akzeptieren wollen, reagieren die drei jeliw wütend, appellieren an ihren Adel, der aus dem gehaltenen Wort bestehe, aus dem Charakter und den Handlungen, um sie dazu zu bringen, an der Wahl festzuhalten (Dumestre 1980: 44-47).

Damit hängt das Bild des schweigsamen *hɔrɔn* zusammen, das hier ebenfalls transportiert wird: Biton spricht wenig aber mit Bedeutung (Kesteloot 2010: 35). In dem Ausruf der Gefolgschaft des Königs „« Le roi a parlé, le roi a parlé »“ schwingt die ganze Mechanik der Gewichtigkeit des noblen Wortes, das sparsam ist aber bedeutungsvoll und folgenreich mit. Wer spricht, verspricht. Der König Diétékoro Kâta sagt, indem er ein Sprichwort aufgreift:

Tant qu'on ne brisera pas l'os de mon bras / pour en enlever la moelle, mieux vaut mourir / que parler pour dire ensuite: je n'ai rien dit. / Un noble n'a ni queue ni portail, / sa parole seule est sa queue et son portail; j'ai dit que je ne donnerai pas ma fille / je préfère mourir que de me dédire (Kesteloot 1993 I: 108),

und er bezahlt am Ende mit dem Leben für sein Wort. Das Wort ist das Fangseil des *hɔrɔn*, wie bei Kâta Tiéma, der im Rausch ankündigt, Da Monzon zu besiegen, das dann konsequenterweise versucht und dabei zugrunde geht (Kesteloot 1993 II: 125f). Er wird zu seinem Versprechen angestachelt von dem Ältesten der jeliw. Griots treiben Handlung voran bzw. kündigen sie an. Der Schweigsamkeit des *hɔrɔn* wird die Beredsamkeit des jeli gegenübergestellt: Als Königsanwärter Da die Edelleute fragt, ob sie mit seiner Herrschaft einverstanden sind, antworten sie nicht, daraufhin Da zu Dante:

tell my peers that the words are just three in number. / If a noble exceeds more than three words he becomes a *nyamakala*. / I am not a *nyamakala*. / I have not begged them. / I have not asked for anything from them. / I will not beg them. / I have not envied them. / I want to hear from them with my own ears what they think

about the matter of my power' (Conrad 1990: 183).

Die Schweigsamkeit des *horon* garantiert ihm seinen Status, denn entsprechend des Zusammenhangs zwischen Wortreichtum und Bitten überläßt er dem *jeli* die Worte, dessen Status der des Bittenden ist. Dante bringt in dieser Szene tatsächlich eloquent die Edelleute dazu, sich zu äußern und damit einen Standpunkt einzunehmen, der ihr weiteres Schicksal bestimmt. Genauso bedauert bei Bâ Silamakas Schwiegervater unbedacht ausgesprochene Worte, die dieser als Mangel an Respekt versteht und daraufhin beschließt, sich das Leben zu nehmen, um nicht noch einmal in eine ähnliche Situation der Beschämung zu geraten. Doch Worte, einmal gesagt, können nicht wieder zurückgenommen werden (Bâ 1988: 110-113). Unbedachte Worte können fatale Auswirkungen haben. Deshalb ist es besser, sie jemand Professionellem zu überlassen. Denn Worte machen die Welt.

Zu den Funktionen des *jeli* als beredter Übermittler gehört es, als Bindeglied zwischen den schweigsamen Protagonisten zu fungieren, die nur selten direkt miteinander sprechen oder direkt aufeinander zugehen. Der *jeli* Tientigiba z.B. übersetzt die 'Worte' Silamakas für Da Monson. Die 'Worte' des Helden Silamakas bestehen aus Taten. Der *jeli* versteht sie, deutet sie für Da Monson (Dumestre / Kesteloot 1975: 81ff). Ganz genauso bei Bâ: Silamaka spricht zu anderen Leuten, sogar zu seinen Frauen, nur über den *jeli*. Er ist sein Mund (Bâ 1988: 28f, 58f, 66f, 76-89, 106-111, 118-121, 144f), sein einziger Gesprächspartner, mit dem er auch bespricht, was er nicht versteht und der es ihm erklären kann (ebd.: 60-63), es gibt Dialoge zwischen beiden, bzw. der *jeli* hat die Funktion durch Nachfragen Silamaka sagen zu lassen, was er vorhat oder ihn Dinge erklären zu lassen (ebd.: 100-103, 112-115, 116f, 126f).

Der spätere König Ngolo wird als Kind von seinem Onkel dem König Biton als Steuerersatz überbracht, er wendet sich dafür zunächst an: „Sangoyi Koita / Chef de griots et favori de Biton / Et expliqua le motif de sa visite“ (Traoré 2008: 43). Dieser übermittelt nach kurzem Zögern die Botschaft. Die gleiche Szene wird von Diarra 2011 dargestellt, hier wird allerdings aus dem kurzen Zögern des *Djeli* Sankoiba Koita der Versuch, Ngolos Onkel von seinem bösen Vorhaben abzubringen (Diarra 2011: 75). Er erkennt wie die anderen Weisen in Ngolo ein vom Schicksal besonders vorherbestimmtes Kind (ebd.: 75f), dient als Übermittler zwischen Wahrsagern, anderen Protagonisten und Biton und sorgt dafür, daß Ngolo seine Bestimmung erfüllen kann – er ist also mitten im Geschehen, beobachtet, greift ein. Die Rolle des einfachen Boten wird somit oftmals ausgeweitet zu der des einflußreichen Diplomaten und Beraters. *Jeliw* sind die Ratgeber, die die Handlung lösen bzw. vorantreiben und die *horonw* die handelnden Helden. Damit wird der *jeli* zum eigentlichen Motor für die Handlung: Eine wichtige Episode beginnt nicht mit dem Helden, sondern den *jeliw*

Tinyètigiba Dantè, Gorodi und Koyita, die die Handlung in Gang bringen, indem sie beschließen, der herrschenden Anarchie nach Bitons Tod ein Ende zu setzen (Dumestre / Kesteloot 1975, Sissòko Kabinè). Für diese Motor-Funktion des jeli gibt es zahllose Beispiele. Der jeli des Königs, Tientiguiba Dantè, greift als kluger Berater ein und schlägt dem König vor, wie er am besten zu handeln und was er besser zu lassen hat. Er entschärft durch sein Handeln und seine Worte eine heikle Situation, beschützt den König und lenkt den Gang der Geschehnisse (Dumestre / Kesteloot 1975: 81ff). Er singt den Lobpreis für den Störenfried Silamaka, der dazu dient, ihm zu sagen, wer er sei und was er machen solle, nämlich den Ort zu verlassen. Die jeliw helfen dem König damit aus einer ausweglosen Situation, die seine Reputation ernstlich gefährdet und haben dadurch das Mittel, ihn zu weiteren Aktionen anzustacheln.

Oder auch bei Courlander: Bakaridjan befindet sich im Exil, das indirekt verursacht wurde durch dieselben jeliw, indem sie ihn in ihren Preisliedern höher erhoben haben, als dem König recht war:

After many months, on an certain festive holiday, the king's djeli said to one another, "Things are not the same without Bakaridjan Kone. It is true that he faltered, but he performed great deeds for Segu that cannot be forgotten. Let us go to his house and bring an end to his seclusion" (Courlander 1982: 137).

Ihr erfolgreiches Mittel zur Ausführung ihres Plans ist wiederum das des Lobpreises.

Kurzum: Die jeliw werden zum Motor durch die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel und durch das, was die Differenz ausmacht, also durch den Lobpreis, durch Provokation, durch welche die relevanten Kernelement der *hɔrɔnya* aufgerufen werden. Diese Motorfunktion bezeichnet Dumestre als „Joker“: Zu Dantè in der Fußnote: „nom d'un griot qui apparaît dans presque tous les épisodes de la Geste de Ségou, quelle que soit l'époque: il est le griot-type, une sorte de « joker » qui accompagne tantôt Da Monzon, tantôt Monzon, tantôt – c'est ici le cas – Biton Koulibali“ (Dumestre 1980: 37). Durch das, was ihre Differenz ausmacht und sie unterscheidet, werden sie verbunden, was die Bedeutung von *ce* illustriert: Ihre verschiedenen Rollenzuschreibungen, also *ce* im Sinne von Unterschied, bringt sie auch zusammen, verbindet sie, also *ce* auch im Sinne von Beziehung.

Das macht *hɔrɔn* und jeli zum unzertrennlichen Paar, wie oben bereits angedeutet. Der jeli des Herrschers ist diesem gegenüber (scheinbar) stets loyal, unterstützt ihn kompetent und befindet sich mit ihm in einem Vertrauensverhältnis, in einer Beziehung ohne *fadenya*. Deshalb ist die Nähe durch die Differenz möglich. So kommt z.B. Da nur mithilfe seines Griots Dante an die Macht (Konaré Ba 1987: 35f). Die Helden werden stets begleitet von ihren jeliw: Bakari zieht los, um sich auf einen Kampf vorzubereiten. „He mounted his horse. He said to his jeli, “Let us go now to visit the governor in Kulukoro.” His djeli rode behind

him, the way it has always been when heroes went to war. The djeli played his ngoni and sang songs about Bakari's family and the greatness of Kiban" (Courlander 1982: 170).

Dieses Konzept wird in den Texten um Segu sowohl von der Erzählinstanz, als auch den handelnden Protagonisten durchaus transportiert. Bei Bâ 1988 ist die Figur des Helden besonders eng verbunden mit der jeli-Figur. Der Held existiert hier tatsächlich nur als Paar. Alles was er tut findet sein Spiegelbild im jeli, bis auf die Ebene der Syntax und rhetorischer Wiederholungsstrukturen. „Der Montag kam, sie frühstückten und / sattelten ihre Pferde. / Der Fulmann war schön gekleidet. Er saß auf seinem Pferd. / Sein Griot sah ebenfalls schön aus. Die beiden saßen auf ihren Pferden“ (Bâ 1988: 115). Der jeli folgt dem Helden wie ein Schatten. Er ist derjenige, der geschickt wird, ihm dient, Befehle entgegen nimmt („Bereite dich vor für morgen früh, wir wollen nach Baraweli, zum Markt“ (ebd.: 113), und er ist der ständige Begleiter bei allen Unternehmungen (ebd.: 32f, 34f, 100f außer einmal, aber da hat er etwas anderes zu tun für ihn: 54f, 114-117, 122-125, 130f, 146f).

Dabei sind es vordergründig die jeliw, die ihren *jatigiw* folgen, also gehorchen. Der jeli ist der treue Gehilfe, der sich seinem *jatigi* unterordnet, worin auch umgekehrt ein Abhängigkeitsverhältnis hergestellt wird. Dante:

You are my patron. / The day you die I will die with you. / On your day of shame I will be ashamed with you. / But whatever you command I am behind you, / Not in front of you. / It is said that if you hear a ladle being called *galama*, / It is because of its handle. / If you break the handle off a *galama* it becomes a calabash drinking cup. / That is because of its fringe. / The day you cut the fringe off a *disa*, / It becomes a women's waist cloth called a *tagafe*. / The hope of the *nyamakala* is his patron, / The hope of a woman is her husband, / The hope of a child is his father.' / Then Danté said, 'When you hear *nyamakala*, / Someone must have attached him like a handle. / You are the one I am attached to as a handle. You make a big tree for me. This puts me under your command (Conrad 1990: 278f).

Ähnlich bei Bâ: Silamaka ist sein „jìgî“, „ein Mensch, von dem man in jeder Hinsicht abhängig ist und dem man hoffnungsvoll verbunden ist“ (Bâ 1988: Fußnote 133, 142f, 144f). So schreit der jeli sein Dilemma heraus, sein Gold sei in die frische Milch gefallen, weder kann er es herausholen, noch will er die frische Milch wegschütten, nachdem Silamaka beschlossen hat, zu sterben (ebd.: 132f). Das Sterben des *jigi* ist schlimmer als der Tod von Vater, Mutter oder Geschwistern (ebd.: 142f). Wenn auch der Held auf die jeliw angewiesen ist, so ist dies andersherum ebenfalls so. Darüber hinaus haben die jeliw keinen Selbstzweck, sondern sind immer Mittel zum Zweck, sowohl auf der Ebene der Erzählung, als auch auf der Ebene des Erzählens. Sie dienen dem *hōrōn* und sie dienen dem Erzähler zur Gestaltung der Story, die aber niemals sie zum Thema hat, sondern immer den Anderen. Während sie den Helden zu seiner Existenz mit Namen verhelfen, existieren sie selbst eigentlich nicht. Sie existieren nur in ihrer Funktion. Sie sind eine Funktion. Ein Mittel. Ein Joker, der mit einem einzigen Namen (Dante) auskommt, um Dynastien-überdauernd verschiedenen Königen zu

dienen.

Janfa und fanga als bestimmende Prinzipien

Die oben beschriebenen Prinzipien der Differenz bestimmen jedoch nur zu einem kleinen Teil die Texte zu Segu. Alle oben genannten Zuschreibungen des 'klassischen' Ideals von *horon* und *jeli* sind zwar vorhanden, unterliegen aber durch den neuen *janfa*-Akzent der Subversion, werden teils nur theoretisch beibehalten, praktisch aber umgedreht. Durch Veränderungen in den Rollenzuschreibungen verändert sich auch die Differenz von *horon* und *jeli*. Allem voran wird der Ethos-Gedanke verändert: Wortbruch und Lüge bestimmen den neuen Helden mit. Dazu kommt mit einer oftmals im Dunklen liegenden Herkunft ein Legitimationsproblem. Die Herrschaft manifestiert sich durch Gewalt (*fanga*) und Verrat (*janfa*). Der *jeli* wird damit als notwendiges Mittel der Herrschaft zum Akteur der Propaganda, die der Aufrechterhaltung des Scheins der Macht dient. Die Macht des gewaltlosen *jeli* nimmt zu. Sein Einfluß nimmt Formen von Schmeichelei, Spott und Drohung bis hin zur tatsächlichen Rufschädigung an. Die unzertrennliche Verbindung zwischen Herrscher und dessen *jeli* bleibt erhalten, daneben jedoch regieren Illoyalität und Opportunismus. Darüber hinaus wird die Flexibilität der Rollenzuschreibungen hier noch deutlicher, wenn das Ausüben der *jeliya* mitunter ohne *jeli* geschieht und *jeliw* selbst als *horonw* erscheinen.

„Perhaps you are not even noble, who can say?“

Herkunft gerät bei allen Königen von Segu zum Problem: Einerseits sind sie Fremde (s.o.), und andererseits besteht bei der Diarra-Dynastie ein ständiger Konfliktherd dadurch, daß ihre Gründerfigur Ngolo je nach Auslegung entweder ein *horon*- oder ein *jon*-Status zugesprochen wird. Damit ergibt sich ein Legitimationsproblem für die Herrscher. Der König

Da Djera [...] sent his chief djeli to Samaniana with a message for Bassi. The message was that Da Djera would like to have Bassi's daughter for his wife. Bassi accepted the message as a great insult. He said to the djeli, "Tell Da Djera for me that he is not a hero. He is a common man who does not come from a noble line. Indeed, he is a slave in masquerade [...]" (Courlander 1982: 70).

Die Auslegbarkeit des Status' des Königs der Diarra-Dynastie, die mit Ngolo beginnt, sich aber auch auf seine Söhne überträgt, ist ein in den meisten Texten aufgegriffener Topos. Auch bei Traoré 2008 muß Ngolo sich rechtfertigen; er verkündet bei seiner Krönung: „Vous n'ignorez pas que les gens de mon pays / Ont fait de moi un esclave / Alors que je n'ai pas été enlevé / Ni capturé par une razzia / Ni même acheté sur un marché d'esclaves / Ils ont fait de moi un Horon-Jon“ (Traoré 2008: 67). Seine erste Handlung als König ist es daraufhin, die für seine Versklavung Verantwortlichen im Rahmen eines Kriegszugs ihrerseits zu versklaven: „Il les enrôla tous / Dans les corps de Sofa et Tonjon“ (ebd.). Aber nicht nur die Könige betrifft

dieser verhandelbar gewordene *hɔrɔn*-Status. So unterliegt zum Beispiel auch Niènè, die Protagonistin in *La colère du prince* ebenfalls dem Zweifel über ihre Herkunft.

Darüber hinaus relativiert sich die Bedeutung des Geburtsadels generell durch die Institution der *tɔnjɔnw*, die Armee, in der kein Unterschied gemacht wird zwischen ehemaligem *hɔrɔn* mit langer Genealogie und ehemaligem *jɔn*. Dennoch hat das Vorweisenkönnen eines Stammbaums noch Bedeutung, und das ermöglicht ein ständiges Spiel mit der Kategorie *hɔrɔn* als nobel Geborener, wie z.B. bei Courlander: Der Held der Episode, Bassajalan, wird zum Adressaten einer beleidigenden Spottrede seines Gegners, der ihm anrät, sich nicht mit ihm zu messen. „You know who I am. My praise name is Two Hundred Men. The praise name of my knife is Four Knives. You are young, and until today you were not known anywhere. Perhaps you are not even noble, who can say? Since you came from nowhere, return to nowhere [...]“ (Courlander 1982: 52). Es ist zwar möglich, ohne entsprechende Abstammung ein Held zu werden, aber es wird noch immer so getan, als ob das Gegenteil der Fall wäre. Das heißt, der Schein der tradierten Ordnung wird aufrechterhalten. Diese Ironie ist in Segu ein generelles Kennzeichen des Umgangs mit gängigen Kategorien.

Die Lücke der fehlenden Legitimation durch familiäre Herkunft wird durch neue Kriterien gefüllt. Es zählt nun vor allem die persönliche Leistung. Es kommt also mehr auf die Performanz an als auf die Abstammung. Allerdings wird dieses Ethos durch *janfa* und *fanga* subvertiert: Neben dem ersten Kennzeichen der *hɔrɔnya*, dem der Abstammung, wird auch das Bild ihres zweiten Kennzeichens, das sich auf das Verhalten bezieht, verändert.

Was bei Genkurunin bereits angeklungen ist, wird hier auf die Spitze getrieben: Während es bei *Sunjata* noch den Feind gibt, der vertrieben werden muß, um das ererbte Königreich zurück zu gewinnen, worin man einen legitimen Grund erkennen kann, ein Rachefeldzug stattfindet, weil er tatsächlich beleidigt wurde (König von Jolof), und es gar nicht der ursprüngliche Sinn der Begegnung mit diesem König war, sondern es eigentlich nur darum ging, Pferde zu kaufen (zu kaufen, nicht zu stehlen!), dient bei Segu die Beleidigung nur als Vorwand. Sie ist oftmals konstruiert, um das von vornherein kämpferische Vorhaben irgendwie zu legitimieren, man hat mitunter sogar Mitleid mit den Opfern der Heldentaten, die das heroische Ideal des Renommees und das Gebot des Reichtums erfordern. Oder sie sind die eigentlichen *hɔrɔnw*, wie Duga, der versucht, Segu zu widerstehen und am Ende den Freitod wählt, als die *hɔrɔnw* erscheinen mitunter die Gegner, nicht die Protagonisten, die teils zu Antihelden werden.

Die tapferen Taten bestehen vor allem aus Plünderung und Mord im Auftrag des Königs, ermöglicht durch die List der *jeliw*, und entbehren meist eines moralisch vertretbaren

Grundes. Die Gründe sind im Gegenteil vorgeschoben, in vielen Fällen folgen die Kriegszüge der Struktur von Provokation und Beleidigung. Der Krieg ist notwendig und gewollt und notfalls wird der Konflikt aktiv geschürt, durch die jeliw als Provokateure und Übermittler angestiftet und ermöglicht. Segu gründet sich damit auch auf das Gewaltprinzip, das die *horɔnya* diminuiert:

those times were different from today. / if you could catch somebody, you could sell him. / If somebody could catch you, he would sell you. / There was no such thing as prison. / They never tied people up and beat them. If you killed someone, it was all right. / But if somebody killed you, that was all right. / This is how the Bamana behaved. / They could do whatever they wanted (Conrad 1990: 194).

Es herrscht die Notwendigkeit der Gewalt: „Quand le faama n'avait plus de territoire à razzier, de rebelles à anéantir avec promptitude, il devenait hargneux, irritable; et l'intervention de ses griots, leurs louanges devenues vaines et irritantes, se vidaient de leur sens. Le corps sentait le besoin d'aller s'écraser contre un ennemi riche“ (Konaré Ba 1987: 115).

Darüber hinaus gibt es in Segu auch Geschichten des Scheiterns der Protagonisten. In den Epen oftmals euphemistisch verhüllt, müssen sie dennoch bisweilen die Niederlage ihrer Helden eingestehen, z.B. Segus erfolglose Kriegszüge gegen Kaarta oder Macina. Ganz explizit und damit am deutlichsten wird dies bei Diarra zur Schau gestellt. Der Protagonist Tièblé wird unter dem Einfluß von reichlich Alkohol mit einer Beleidigung provoziert und ihm wird das Versprechen einer 'großen' Tat abgerungen, die erstens lächerlich ist und die er zweitens nicht erfüllen kann (Diarra 2014: 33-37). Tièblé und Bablé scheitern außerdem bei ihrem Kriegszug gegen Kaarta, ein Königreich ohne feste Grenzen und festen Regierungssitz:

Eux qui croyaient pouvoir tirer une certaine gloriole de cette équipée, se voyaient brutalement confrontés à la honte. L'un comme l'autre avaient secrètement promis à un membre de la cour le crâne de Bodian Moriba, et s'il fallait rentrer sans livrer une seule grande bataille, ils devraient s'attendre à des tonnes de moqueries et de rires sonores dans leur dos et même de face! (Diarra 2014: 140f).

Der Tod Tièblés ist ebenfalls wenig glorreich, er wird von Jugendlichen umgebracht, die ihn fälschlicherweise für einen Soldaten der Armee von Segu halten. Diarras Roman ist die Geschichte eines großen Scheiterns und steht damit im Gegensatz zu den Erzählungen der jeliw. Die gesamte Handlung zielt auf den Mißerfolg des Helden: Seine Ehe, der Krieg gegen Kaarta, bis hin zu seinem Tod. Die jeliw werden aufgrund ihres illoyalen Verhaltens mitverantwortlich gemacht. Es handelt sich um eine Satire auf die Helden von Segu, die eben in den meisten Fällen nur scheinbar Helden sind: Es gibt in Segu nur noch als Ausnahme *horɔnw* im klassischen Sinne. Illustriert wird der Mangel an tapferen Taten auch in den Epen vor allem am Bild der *ɛɲjɛnw*, die in den Texten immer wieder lächerlich gemacht werden

(z.B. Dumestre / Kesteloot 1975: 81ff).

Die Protagonisten unterliegen in ihrem Scheitern damit auch im erzähltechnischen Sinne der *janfa*: Sie sind Helden, ohne Helden zu sein, gekennzeichnet durch die Ambivalenz ihrer Rollen.

Ein anderes Element kommt hinzu, das das Handeln sowohl von Helden- als auch von jeli-Figuren bestimmt: Reichtum. Materieller Gewinn ersetzt zum einen die tapferen Taten der *hɔrɔnw*, und er dient zum anderen als Motivation für das Ausführen von (Gewalt-)Taten.

An die Stelle tapferer Taten tritt das demonstrative Vorweisen von Reichtum. Nicht mehr nur das Handeln, sondern vielmehr das Haben ist das neue wichtige Kriterium für Renommee, das Geben im materiellen Sinne erhält eine erhöhte Bedeutung. Erfolg und Reputation hängen in Segu direkt mit dem Zurschaustellen von Reichtum zusammen, statt 'innerer Werte' durch entsprechende Taten. Tièblé wird am Hof des Königs vorgestellt (Diarra 2014: 67), wo die Leute ihm zunächst ablehnend begegnen, was sich aber schlagartig ändert, als er anfängt, zahlreiche Geschenke zu verteilen: „Les griots étaient contents et chantaient anarchiquement ses louanges, et plus ils le glorifiaient, plus il donnait“ (Diarra 2014: 67f). Das Geben, das sich bei Sunjata noch auf das Tun bezieht, wird hier materiell. *Lahɔrɔnma* und *delili* beziehen sich vor allem auf gegenständlichen Reichtum.

Dies macht sich direkt in der Beziehung von Held und jeli bemerkbar. Die jeliw nehmen, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, in Bezug auf die Taten des *hɔrɔn* die Rolle des Zeugen und Preissängers ein, in der sie zu den Taten anstiften und die *hɔrɔnw* dafür preisen. Der Preisgesang wird hier aber oftmals ausgelöst durch das Zurschaustellen von Reichtum. Den jeliw werden großzügig Geschenke gemacht, die daraufhin Hymnen singen. Reichtum und Großzügigkeit werden zu neuen Werten, die für die Reputation des *hɔrɔn* notwendig sind. Der Lobpreis, vormals geknüpft an tapfere Taten, gerät dadurch zur *Schmeichelei* mit dem Motiv der eigenen Bereicherung, wie zum Beispiel bei Diarra, als die jeliw Geschenke erhalten, woraufhin sie einen Lobgesang anstimmen (Diarra 2001: 107f). Die jeliw werden käuflich: Tièkoura, Sohn des Griots Tientigiba Dantè von König Monzon, besucht den Herrscher Douga, wird von ihm reich beschenkt und will daraufhin bei ihm bleiben (Dumestre 1979 ab 205), Loyalität wird hier zum Fremdwort. Er sagt seinem Vater in Anwesenheit Monzons, daß Douga ein wahrer Nobler sei (ebd.: 211) und er nicht mehr für einen Sklaven spielen würde, nutzt also wieder den Topos der auslegbaren Herkunft und damit Status und Legitimation des Königs.

Mit der Geschichte von Malamini Sinsani findet dieses neue Prinzip seinen Ausdruck: Malamini ist der reichste und großzügigste Mann, der aber in ihm einen Rivalen findet; die

beiden veranstalten einen Wettkampf im Geben. Die *fadenya* wird übertragen vom 'sportlichen' sich-Messen im Duell (wie in *Genkurunin*) auf das Präsentieren von materiellem Wohlstand. Der besungene Edle ist hier der Reiche und Großzügige. Die neue Heldentat besteht im Reich-Werden und Verschenken. Es messen sich hier nicht zwei Krieger im Kampf, sondern zwei Reiche im Verschenken (Courlander 1982: 151).

Während das Prinzip des Gebens als positiv bewertete heldenhafte Handlung, die das Renommee des *horon* nach sich zieht, erhalten bleibt, verändert sich die Ausführung des Gebens vom immateriellen Bestehen einer Prüfung, dem Ausführen eines Auftrags, zum Abgeben von materiellem Besitz.

Reichtum wird daher auch zum Motor des Handelns. Das Motiv für die Taten ist das Anhäufen von Reichtum. Bei Diarra 2014, wiederum ganz explizit, bekommt Tièblé das Versprechen, Nièné zur Frau nehmen zu können (Diarra 2014: 43-46). Ein Bekannter bietet ihm daraufhin an, seinen Konkurrenten aus dem Weg zu räumen: „Moi, je suis un seigneur de guerre qui court après les esclaves et les richesses. La morale, je ne m'en occupe pas beaucoup. Donne-moi l'un ou l'autre et je te débarrasse de ton rival“ (ebd.: 48f). Die '*tonjon*-Mentalität' greift auf das Verhalten der *horonw* über. Korruption wird zum Hilfsmittel für den Erfolg: Bitons Mutter 'kauft' die Noblen mit extrem großzügigen Gaben und alkoholischen Getränken (Kesteloot 1980: 673f).

Reichtum wird auch zum Motor des Handelns durch die mit ihm verbundene Steigerung des Renommee (s.o.: Gegenstand von Preisliedern), also auch Mittel zum Zweck.

Die Notwendigkeit materiellen Erfolgs zur Stärkung der eigenen Reputation ist eines der Hauptmotive für die Kriegszüge: Sozialer Aufstieg geschieht folglich durch Gewalt (vgl. Konaré Ba 1987: 114).

Reichtum ist auch für die *jeliw* der Beweggrund des Handelns. Angekommen im Dorf ihres neuen Gatten Tièblé übernimmt Nièné praktisch die Herrschaft und erschafft ein Klein-Segu bei sich. Unter den Veränderungen, die das Dorf erlebt: „Les villageois remarquèrent aussi, avec amertume et inquiétude, l'émergence d'une nouvelle race d'individus qui ne cessaient de quémander des faveurs en couvrant d'éloges dithyrambiques ceux qu'ils sollicitaient“ (Diarra 2014: 87). Nièné wird zur reichsten Frau Bèlèdougous und erkennt:

dans son entourage tout le monde s'enrichissait, à commencer par Baro, son mari et même Bablé, et finalement dans cette affaire du Bèlèdougou tout le monde y trouvait son compte. Baro, quémandait et achetait des biens qu'elle envoyait à Ségou. Son mari en faisait autant mais restait discret (Diarra 2014: 104f).

Der *jeli* bleibt somit der Motor für die Vollbringung der Taten, allerdings wird er damit zur Ursache sinnloser Gewalt und unnützer Konflikte mit dem Motiv der eigenen Bereicherung. *Jeliw* erscheinen hier nicht mehr als Hüter der Sitten, wenn materieller Gewinn im Spiel ist:

Da beweint seinen Vater auf der Trauerzeremonie nur zweimal, läßt seinen jeli Dante gar nicht zu Wort kommen und er setzt sich immer mehr über Regeln hinweg. Dante weist ihn darauf hin, daß der Brauch ein dreimaliges Beweinen des Verstorbenen vorsehe, woraufhin Da wiederum schlaue Entgegnungen, er leide aber nicht. Dante sage das, weil vielleicht er selber unter Das Vater gelitten habe, was Dante bejaht, woraufhin Da ihm mehrere Dörfer schenkt und von Dante dafür gesegnet wird (Conrad 1990: 189-191). Dieses neue Element der Beziehung, das sich auf materiellen Reichtum stützt, findet sich sogar bei Courlander: Der Erzähler erklärt, die jeliw würden auch aus Angst vor Schande, die die jeliw über die Familie bringen können, reich beschenkt (Courlander 1982: 7). Dies ist die immer latent präsente Kehrseite des Lobpreises: Die Notwendigkeit für materiellen Reichtum ergibt sich auch aus dem Recht des jeli, erbitten zu dürfen, was immer er will. Wer das nicht erfüllen kann, hat im besten Fall kein Renommee, im schlimmeren Fall keine Möglichkeit, seine Ziele zu erreichen, weil die jeliw als Vermittler überall ihre Hand im Spiel haben und im schlimmsten Fall ist er Opfer von Rufschädigung.

Die Forderungen der jeliw sind in den Epen zum Teil poetisch verschleiert: Der jeli von Basi ist dessen enger Vertrauter, der ihn beruhigen will, obwohl Basi weiß, daß sein Ende gekommen ist. Er begrüßt ihn morgens mit Lobpreis und der Erinnerung an ihre Beziehung. „How was your night? / Every bard has his supporter, / How was your night? / Every bard has his patron, / How was your night? / *Mansa* who breaks the necks of other *mansaw*, / Are you at peace?“ (Conrad 1990: 238). Die jeliw nutzen ihren untergeordneten Status zum Zwecke der Bereicherung, so ist auch die oben bereits zitierte Textstelle zu verstehen, in der Dante seinen *jatigi* als „hope“, in der zugrundeliegenden Performance wahrscheinlich „jigi“, und sich selbst als „handle“ bezeichnet.

Außer der persönlichen Bereicherung stehen als Motive hinter den Handlungen Rachegefühle, Machtgelüste, Ruhmsucht, das Begehren einer Frau, ... – als warnender Zeigefinger ist die oben zitierte Äußerung maßgebend: „Tu seras le seul perdant!“ (Traoré 2008: 30), das heißt, außer ewigem Ruhm ist der eigene Erfolg zu Lebzeiten mindestens genauso wichtig. Praktische Vernunft tritt an die Stelle des 'Würde um jeden Preis' (Preis materiell). Der schnelle Gewinn, der schnelle Erfolg um jeden Preis (der zu zahlende Preis wird immateriell) sind alles was zählt, denn die Zukunft ist ungewiß. Segu bedeutet Bravour losgelöst von ethischem Anspruch, Bravour ohne Moral. Daher sind die Verhältnisse von Opportunismus und Illoyalität geprägt, statt von unbedingter Scham und Würde.

Das gehaltene Versprechen, zentrales Kennzeichen des *hōron* im klassischen Sinn, wird benutzt, solange es den eigenen Zielen dient. Zuweilen allerdings wird nur der erste Teil

ausgeführt, also das Versprechen gegeben, ohne den zweiten Teil zu erfüllen, es einzuhalten. Was geredet und was getan wird, sind nicht eins.

Der oben zitierte Satz „In those days nobody would betray his fellow“ (Conrad 1990: 81) ist wohl ironisch gemeint, denn er ist in eine Episode eingebunden, in dem zunächst der Ablauf der Königswahl genau festgelegt wird (jeder Edelmann hofft dabei, gewählt zu werden), dann aber das Ergebnis nicht akzeptiert wird (weil es den eigenen Interessen widerspricht, keiner will Biton als König). Das gegebene Wort wird wieder zurückgenommen. Das beste Beispiel für diese Subversion der *horɔnya* bietet König Da. Er gibt z.B. sein Wort und schwört sogar auf das, was heilig ist, aber es ist eine Lüge (Konaré Ba 1987: 127, 129). An anderer Stelle verspricht die Sklavin Sijanma Da, ihm mit einer List und ihrer Verführungskunst zu helfen, Basi zu besiegen. Da daraufhin: „If you succeed in doing this for me I will free you from slavery and make you a noble“ (Conrad 1990: 212); er behauptet also, ob seiner Macht die tradierten sozialen Kategorien außer Kraft setzen zu können. Allerdings: Da vertraut niemandem außer Dante. Diejenigen, die ihm mit ihrem Wissen und ihrer Hinterlist helfen, bezahlen dafür schließlich mit dem Leben, denn Da befürchtet, sie könnten diese Kompetenzen auch gegen ihn anwenden (Sijanma, Basis Ehefrau, Marabouts).

Die Ehrlichkeit des *horɔn* ist in Segu Geschichte. Er tut zwar so, als ob sie Handlungsprinzip sei, aber die Wahrheit ist nur noch schwer einzufangen, ein flatterhaftes Geschöpf, kaum greifbar, es entwischt, macht Uneindeutigkeit platz. Segu ähnelt einem in Finsternis gehüllten Irrgarten, in dem es Falltüren und doppelte Böden gibt, daher der Aphorismus „... vorsichtig auftreten ...“, vermittelt Mißtrauen beim Schein von Sicherheit. Die Wahrheit des *horɔn* wird zur puren Performanz, zur Theatervorstellung, die leer ist, denn die Wahrheit ist schon längst über alle Berge. Während diese Tatsache in den epischen Texten verständlicherweise vor allem zwischen den Zeilen durchschimmert, da sich diese ja ebenfalls bemühen, den Schein aufrecht zu erhalten, wird sie bei Diarra 2014 unverhüllt veranschaulicht: Die mit Tièblè verheiratete Niènè betrügt ihren Mann mit dem Armeechef Bablé und muß nach Segu zurückkehren, wo man nach den Gründen für das Scheitern der Ehe fragt. „La vérité, c'est qu'on a monté contre moi une cabale, me rendant femme légère. Cette histoire incroyable est véhiculée par Baro et son mari, deux individus auxquels j'ai tout donné!“ (Diarra 2014: 155). Um den Schein der eigenen Rechtschaffenheit aufrecht zu erhalten, wird keine Sekunde gezögert, anderen die Schuld zuzuweisen. Wahrheit und Lüge vermischen sich hier ständig, jeder erzählt seine Version, keine stimmt, und alle sind verschieden, wenn es darum geht, etwas unangenehmes zu verheimlichen oder ein Projekt zu realisieren.

Gespielte *hōronya*

Verrat, *janfa*, Ironie bedeutet, es wird so getan, als ob alles beim Alten wäre, man handelt aber im Gegensatz dazu, bis man sein Ziel erreicht hat und sein wahres Gesicht zeigen kann. Die Regel besteht, wird aber hintergangen. Sie kann nur hintergangen werden, weil sie besteht. Um etwas zu verraten, muß es erst einmal existieren. Trotzdem wird auch hier immer noch so getan, als hätte das alte Konzept der *hōronya* noch Geltung. Der Schein wird aufrechterhalten. Sie wird so zum leeren Konzept, das aus ihrer Hülle besteht, ohne mit ihrem Ethos, den Tugenden des *hōron* gefüllt zu sein.

Das folgende Beispiel ist eine Illustration dieses Scheins von *hōronya* und macht gleichzeitig deutlich, inwieweit *janfa* als Schein auch das unzertrennliche Verhältnis von *jatigi* und *jeli* subvertiert, deren Motive die persönliche Bereicherung, der eigene Vorteil, der schnelle Erfolg sind. Wie oben gezeigt besteht diese enge Bindung weiterhin, wird aber durch opportunistische und egoistische Ziele gelenkt. Das beste Beispiel findet sich bei Conrad 1990: Der *jeli* von Basi tritt aus dem Stadttor, und erschrickt furchtbar aufgrund der Schönheit Sijanmas, die er dort vorfindet. Erst als sich Sijanma über ihn lustig macht, findet er seine Worte wieder. Er erzählt Basi daraufhin wortreich von der Begegnung und sagt schließlich: „Ah, I say that if you cannot get her for a wife, / Our bard and noble relationship is ended. Basi, if you cannot get her your life is over“ (Conrad 1990: 217f). Das klingt, als wolle er sie selbst zur Frau, als sei er selbst Basi, und tatsächlich macht sich der *jeli* ja in der klassischen Vorstellung der Differenz zum ergänzenden Bestandteil der Identität des *hōron*, dessen Sein also abhängig ist von der Partizipation des *jeli*. Aber, der Erzähler klärt uns auf: Basi denkt, Sijanma sei eine *hōron*, sein *jeli* hingegen hat die Hoffnung sie sei eine *namakala*, daher stürzen beide los um ihr zu begegnen: „each of them was looking for his own interests. Neither one wanted her for the other. Each of them had hopes for himself“ (ebd.: 219). Beide tun nur so als ob sie eins wären. Im Grunde genommen hat jeder egoistische Ziele, aber sie können sie nur mithilfe des Anderen erreichen. Es ist eine utilitaristische Beziehung, durch ihren Zweck motiviert und gesichert und stets in Gefahr, sich aufzulösen, wenn der Zweck fehlt.

Sijanma ist jedoch in Wahrheit weder *hōron* noch *namakala*, sondern eine Sklavin, die den Auftrag hat, Basi ins Verderben zu führen. Im weiteren Verlauf der Unterredung mit dem *jeli* tut Sijanma jedoch geschickt so, als sei sie über allen Verdacht erhaben, als wolle sie, die Tugend in Person, König Da Honig bringen und bleibt dabei, bis der *jeli* ihr vorwirft, sie sei nicht nobel, weil sie so lange mit einem *namakala* diskutierte und nicht einfach tue was er sage, denn darin bestünde die *hōronya* – hier also werden wieder die *Topoi* des schweigsamen

und großzügigen, dem jeli stets nachgiebigen *horon* und des jeli mit Definitionshoheit und dem Recht auf *delili* aufgerufen. Folglich tut Sijanma so, als sei sie beschämt, denn, zu dem jeli: „You embarrass me in every sense. / You did what I do not like. / I did not want you to destroy my dignity, but you did.“ (ebd.: 223). Einzig der Leser/Hörer weiß um die wahren Motive und Identitäten der Figuren, die sich gegenseitig täuschen und sich gegenseitig ihre Tugendhaftigkeit vorspielen, worin auch der Witz besteht, durch den die Texte von Segu oft gekennzeichnet sind. *Janfa*, Täuschung, Vorspiel, sind Fundorte für Humor, weil es einen Kontrast zwischen dem Erwarteten und dem Tatsächlichen bildet. *Horonya* besteht also nur noch in ihrem performativen Moment, das eben auch die Differenz von *horon* und jeli bestimmt.

Zwar wird die unzertrennliche Bindung zur utilitaristischen Beziehung, das bringt aber auch mit sich, daß der jeli seine Kompetenzen, die zu seiner Rolle gehören, weiterhin einsetzt, mal für, mal gegen den *jatigi*. Also auch er tut so als ob, wahrt den Schein, und verschreibt sich der *janfa*, wie hier bei Conrad: Dante erinnert den König immer wieder an die gesellschaftlichen und politischen Regeln, auch als Da Basi angreifen will, weil das ein Teil des Erbes ist, das ihm sein Vater hinterlassen hat, der ihn nicht besiegen konnte, weswegen Da dies nachholen will: „Danté said, 'If somebody wants to fight against his rival brother, / Would you provoke him simply because he is said to be a brave man?' / Da said 'Eh, why not?' / Danté said 'Eh that would not be right. / When one noble wants to fight against another, / he must have a good reason'“. So weit, so gut, so konform zur Nobilität. Doch dann erfindet Danté selbst die Strategie für einen Vorwand, um Basi angreifen zu können (ebd.: 199f). Er bedient sich der *janfa*, um jemanden unrechtmäßig aus dem Weg räumen zu können, ohne gegen das Gesetz zu verstoßen. Weil das Gesetz theoretisch noch Gültigkeit hat, muß mithilfe einer Hinterlist ein Grund gefunden werden, um sich jemandes entledigen zu können. Der jeli zeigt so seine Doppelmoral, die Subversion seiner tradierten Rollen als Gesetzeshüter. *Janfa* gilt auch für die Regeln, die hintergangen werden, ohne gebrochen zu werden, die Vorspiegelung des Status quo. Der Verhaltenskodex wird gerade durch den jeli, der eigentlich sein Hüter sein sollte, subvertiert, wenn er gerade nicht den Interessen dient. Der jeli ist also weder der Wächter der Tugend, noch stets loyaler Ratgeber, wenn auf andere Weise mehr Gewinn herauszuschlagen ist. Am deutlichsten wird das wiederum bei Diarra 2014, wo die *jelimuso* Baro das Wohl ihres Schützlings Nièné überhaupt nicht zu interessieren scheint. Baro dient als Mittelsperson zwischen Nièné und dem Armeechef Bablé, mit dem sie ihren Mann betrügt (Diarra 2014: z.B. 94). Eine Freundin Niènés klärt die Königin von Segu auf und erzählt ihr, sie habe gehört, Bablé habe sich immer mit Nièné getroffen etc., und fährt

fort:

- Baro aussi aurait travaillé à sa perte [...] Si, si, elle servait d'intermédiaire entre les deux. Bablé en retour la gavait de cadeaux et de richesses.
- Cette roublardise est dans la nature de Baro. J'ai commis une grande faute en la nommant conseillère de Nièné. (Diarra 2014: 156)

Änderung des Adressaten der Rollenzuschreibungen

Bislang ging es um die indirekte Veränderung der Differenz durch die Transformation von Rollenzuschreibungen. Aber auch direkt wird die Differenz verändert bzw. aufgehoben, indem die jeliya auch ohne jeli ausgeführt wird, bei Traoré / Diallo sowohl auf der Erzähler-, wie der Figurenebene unter Verwendung der üblichen rhetorischen Stilfiguren und Strukturmerkmale. Der Text beginnt wie üblich in Epen mit dem Paar von jeli und Held. Nach dem Aphorismus „*Maa kodon bè / I ko bè don tè!* / Un homme peut être porteur d'un vaste savoir / Mais prétendre tout connaître est vanité“ (Traoré Diallo 2008: 28) stellt sich erst die Erzählerfigur Diallo vor als derjenige, der o.g. sagt, bevor er erklärt, was er erzählen wird, nämlich von den „*acteurs de grands événements / Se sont distingués par de hauts faits / Hommes de grand mérite / Ils ont dirigé le pays / Et réussi avec bonheur à préserver ses valeurs [...]*“ Ngolo Diarra de Nyola et Jali Jaturuba“ (ebd.). Der Erzähler Diallo ist jedoch kein jeli. Das ist ein Beispiel dafür, wie der Chronist Stilmittel und Strukturelemente der jeliya übernimmt, wie also das epische Erzählen hier nicht an den Personenstatus gebunden ist. Der Erzähler benutzt dieselbe Strategie wie die jeliw zur Legitimierung seiner Autorität als Gelehrter, der das Wort ergreifen und sprechen darf. Auch hier macht die Differenz die Geschichte möglich, sowohl auf der Ebene des Erzählens, als auch auf der der Erzählung, sie wird hergestellt, allerdings subvertiert (der Erzähler ist kein jeli). Diese jeliya ohne jeli ist ein Kennzeichen des Textes von Traoré und hängt damit zusammen, daß der Erzähler kein jeli ist, sondern ein *hōron*. Jeliw tauchen als Figuren nur einmal auf, nämlich der jeli von Biton in seiner klassischen Rolle als Übermittler (Traoré Diallo 2008: 43), sie sind ansonsten unwichtig für die Geschichte. Wichtiger sind hier andere Figuren, die dessen Rolle übernehmen, wie beispielsweise der Sohn, der bei der Machtergreifung hilft, oder der Bekannte, der für die Hochzeit vermittelt. Solche Helfer- und Mittlerfiguren sind immer noch entscheidend für den Fortlauf der Geschichte, aber es muß nicht zwangsläufig ein *jamakala* sein, der die Rolle des jeli übernimmt. Jeliya ist nicht an Personenstatus (= *jamakalaya*) gebunden.

Bei Diarra ist es z.B. ein Sklave, der die Rolle des jeli übernimmt: Er ist es, der wie erwähnt Tièblé mit einer Beleidigung provoziert und das Versprechen einer 'großen' Tat anbringt, die er aber nicht erfüllen kann (Diarra 2014: 33-37). Und es ist wiederum derselbe Sklave, der als sein engster Vertrauter für die Perpetuierung der Erinnerung an Tièblé sorgen soll, der ihm

stets loyal zur Seite steht. Er sagt zu seinem Sklaven, der mit ihm gehen will: „Non, mon brave Kariba, ta mission n'est pas encore finie. Reste après moi pour rappeler aux gens de ce pays ce que fut le descendant de Komoro Traoré que je suis.“ (ebd.: 181).

Als Silamakan bei einer Mission von seinen Gefährten verlassen wird, entführt er die Tochter des Herrschers als Zeugin; statt eines jeli erzählt sie hinterher alles (Kesteloot 1993 II: 78f). Andersherum gibt es auch das Bild vom jeli, der hɔrɔn-Rollen erfüllt, z.B. die des heldenhaften Kriegers.

Fazit

Die Texte um Segu weisen eine hohe Variabilität im Umgang mit dem Erzählstoff auf, ähneln sich aber in zwei entscheidenden wiederkehrenden Mustern. Die Differenz von hɔrɔn, bzw. Held und jeli wird in den Texten über Segu ähnlich wie in den vorangegangenen Kapiteln analysierten Texten durch vorgenommene Zuschreibungen hergestellt. Kennzeichnend für die Texte ist dabei aber, daß die Differenz zwei Prinzipien unterliegt, die das Fundament für das dargestellte Königreich bilden und die Texte entscheidend bestimmen: *janfa* und *fanga*. *Fanga* (Macht, Gewalt) bestimmt die Handlung als Mittel und Ziel der Protagonisten. *Janfa* (Verrat, Intrige, (Hinter)list, Vorspiegelung) kann im Hinblick auf die Texte im wörtlichen und übertragenen Sinne verstanden werden: Die Handlung der Geschichte wird zum einen oftmals durch Protagonisten, die sich gegenseitig in Intrigen verwickeln und verraten, (aus)gelöst und gestaltet. In einem weiteren Sinne bedeutet *janfa* sowohl auf der Ebene der Erzählung, als auch auf der des Erzählens 'Verrat' an tradierten Konzepten. Für den Verrat ist die Vorspiegelung, das Aufrechterhalten des Scheins von Aufrichtigkeit ausschlaggebend, das So-tun-als-ob des Erwarteten, das aber nicht erfüllt wird. In beiden Fällen bedeutet *janfa* daher die Aufhebung der Entsprechung von Schein und Sein, ihr Mittel ist die Ironie. *Janfa* bedeutet auch 'sich entfernen'. Mit dem *janfa*-Prinzip entfernt sich das Signifikat vom Signifikanten. Illustriert wird die Wirkung von *janfa* durch das auf einer impliziten Metapher aufbauende Sprichwort, wer Segu kenne, trete vorsichtig auf: Der feste Boden ist an einigen Stellen nur Schein, darunter liegen Fallgruben.

Dies gilt auch für die Beziehung von hɔrɔn und jeli: *janfa* überträgt sich in dieser doppelten Hinsicht auf die Differenz. Die Figuren handeln unaufrichtig, sie spielen sich etwas vor, sie verraten sich gegenseitig. Deshalb werden auch die Beziehungen ironisch und damit die Differenz.

Der Schein einer Differenz wird aber entsprechend des postulierten Konzeptes, der Idealvorstellung von hɔrɔnya und jeliya diskursiv und performativ aufrechterhalten. Sie wird mit dem Aufrufen des Konzeptes und mit dem Auftritt der Figuren hɔrɔn und jeli vorgeblich

hergestellt, aber hintergangen, da durch Ironisierung subvertiert. Es entsteht eine Divergenz zwischen Konzept und erzählter Praxis: Die der Differenz inhärenten Zuschreibungen werden postuliert, aber faktisch nicht eingehalten. Das Handeln der Figuren entspricht oftmals nicht dem Konzept. Sie verraten das Konzept der Differenz, indem sie den Schein seiner Gültigkeit aufrechterhalten, tatsächlich aber davon abweichen.

janfa betrifft auch den Umgang des Erzählers mit seinen Figuren. Die Darstellung von Protagonisten fällt oftmals kritisch aus, obwohl es sich vordergründig um ein Helden zelebrierendes Epos handelt. Der Erzähler steht nicht loyal auf der Seite seines scheinbaren Helden, den er sogar zuweilen scheitern läßt, sondern wandert von einem Protagonisten zum nächsten, wechselt die Perspektive, stellt sich mal auf die Seite der *hōrōn*-Helden, mal auf die der *jeliw*, einer Frauenfigur oder eines Sklaven, stellt sich sogar auf die Seite der Gegner. Der Wechsel der Fokalisierung ist ein Verfahren, das in der Mande-Erzählkunst vielfach angewendet wird, wie z.B. im vorherigen Kapitel gezeigt wurde. Bei *Sunjata* bleiben dabei allerdings die Sympathien klar aufgeteilt, der Rezipient steht in den meisten Versionen stets auf der Seite des Helden Sunjata. Im Gegensatz dazu wird in den Segu-Texten dieses Verfahren zugespitzt, dadurch daß nicht nur eine Perspektivenvielfalt herrscht, bei der eine Geschichte von verschiedenen, als gleichwertig dargestellten Seiten dargestellt wird, sondern die eigentlich erwartete wertvolle Seite zum Opfer von Spott des Erzählers wird. Der vorgebliche Held wird zum Gegenstand (indirekter) Kritik und von jemand anderem als Held abgelöst, also verraten, wie es am deutlichsten an der Figur von Lamidu durchgeführt wird, die in Kapitel XI vorgestellt wird.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Analyse anhand des zu Beginn der Arbeit vorgeschlagenen Analysemodells von Differenz zusammengefaßt und gezeigt, wie ein vordergründig postuliertes Konzept der Differenz von *hōrōn* und *jeli* durch *janfa* und *fanga* subvertiert wird.

Differenz(en)

Die dargestellte Gesellschaft teilt sich in eine kleine Gruppe tatsächlich Freier, bestehend aus einer Herrscherelite und einer großen Gruppe Abhängiger und Sklaven, die aber nur selten zu Protagonisten werden. Die bestimmende Rolle spielen die *cefarinw*, die Krieger, denen die *jeliw* wie den Herrscherfiguren zur Seite stehen. Die Differenz wird in den Texten folglich nur anhand bestimmter elitärer Figurengruppen hergestellt.

Das Konzept einer Gesellschaft mit definierten und eindeutigen Zuordnungen wie zu Freien und Sklaven durch Abstammung wird in den Texten aufgerufen und postuliert. Die Erzählung

hält sich aber nur scheinbar an dieses Konzept. Stattdessen werden die Zugehörigkeiten unter dem Einfluß von Gewalt (Kriege, Versklavung) relativiert. Starre Grenzen werden durchlässig, die Differenz von *hɔrɔn*, *ɔɔn* und *ɔnamakala* beweglich. Kennzeichen der vermehrt durch eine persönliche Performance bestimmten Positionen sind Verhandlungscharakter und Auslegbarkeit von sozialer Zugehörigkeit und dadurch eine Flexibilität. Die paradoxe Doppelung von postulierter Vererbbarkeit von Status und Wandelbarkeit durch persönlichen Einsatz zeigt zum Beispiel die Position der Herrscherfigur Ngolo. Nicht nur erlaubt dies ein immer wiederkehrendes Motiv der Anfechtbarkeit seiner Legitimation als König, sondern da das Konzept der Vererbbarkeit von Status erhalten bleibt, und dieser bei Ngolo verhandelbar ist, wird auch die Verhandelbarkeit vererbt und auf seine Nachkommen übertragen.

Die Rollenzuschreibungen werden flexibler, zwischen *hɔrɔn* und *jeli* und auch zwischen diesen und den *ɔɔnw*. *Jeliya* funktioniert auf der Ebene des Erzählens (vgl. Traoré/Diallo) und der Erzählung auch ohne *jeli*: Seine Funktionen werden auch von anderen Figuren übernommen, das heißt *jeliya* als Kunst der Rede und als Bündel von Handlungsmustern und sozialen Funktionen ist nicht an *ɔnamakalaya*, an den Personenstatus, für eine bestimmte Zugehörigkeit gebunden.

Herkunft, Aktion, Ethos

Das Konzept einer *hɔrɔnya* in Verbindung mit einer entsprechenden Herkunft wird performativ und diskursiv aufrechterhalten, aber faktisch durch Kriege und Versklavung relativiert. Dies erfolgt durch eine Verknüpfung mit dem Gewaltprinzip. Die neue Noblesse ergibt sich zuvorderst durch die erfolgreiche Ausführung kriegerischer Handlungen. Der Herrscher kompensiert fehlende Legitimation und mangelndes aufrichtiges Ethos durch Gewalt. Der *jeli* wird dabei zum Instrument der Propaganda zur Aufrechterhaltung des Scheins der Macht.

Herkunft bleibt dem Schein nach aber bedeutsam für den *hɔrɔn*. Es wird so getan, als ob eine noble Herkunft von Bedeutung sei, der Schein der tradierten Ordnung wird gewahrt. Dies ermöglicht ein Spiel mit der Herkunftsfrage, das, vielfach aufgegriffen, zum handlungsbestimmenden Moment wird, indem dadurch die für die Story notwendigen Konflikte von den Figuren durch Diskreditierung, Provokation und Verleumdung geschürt werden, wodurch erneute Gewalt ausgelöst wird. Für die Differenz bedeutet dies, daß eines der zentralen Differenzierungskriterien des Anderen des *jeli* zweifelhaft geworden ist. Damit wird die Differenz in diesem Punkt brüchig. Die Auflösung einer edlen Herkunft des *hɔrɔn* stellt die Differenz in Frage. Die Differenz ist aber gewollt, sowohl auf der Ebene der Erzählung, als auch auf der des Erzählens, weil die Figuren von *jeli* und *hɔrɔn* für die

Narration gebraucht werden und der jeli seine Existenzberechtigung auch aus der edlen Abstammung als Gegenstand der Panegyrik, eine seiner Hauptaufgaben, zieht. Es haben daher beide Figuren das Interesse daran, den Schein der edlen Herkunft zu wahren.

Auf diese Weise wird auch in Hinsicht auf andere Aspekte die Differenz ständig in Frage gestellt, destabilisiert, verhandelt, aber immer wieder durch ein So-tun-als-ob ironisch hergestellt. Sie wird dadurch zu einer performativen Hülle, deren begründenden Zuschreibungen und Differenzierungskriterien in unterschiedlichem Grad faktisch relativiert, ironisiert, subvertiert, ja sogar aufgelöst werden.

Neben diesem Moment der Destabilisation durch *janfa* gibt es aber auch eine entgegengesetzte Kraft der Verfestigung, die ihre Wirkmacht aus dem *fanga*-Prinzip zieht.

Die Aktion, mutig durchgeführte Handlung, bestimmt dem Konzept nach das Renommee der Figuren, wie es das Sprichwort *keko ye foko ye* (Tat ist Wort) ausdrückt, das Wulale sogar als Titel für seinen Text wählt. Der *hɔrɔn*, der etwas Bewundernswürdiges getan hat, empfängt Lobpreis der jeliw. Die Großtaten hier folgen dem Prinzip der Gewalt, *keko* wird reduziert auf kühnen Raub und Mord. Das heroische Ideal verlangt den Kampf um jeden Preis. Provokation und konstruierte Beleidigungen treten an die Stelle echter Interessenskonflikte etc.

Tapfere Taten werden zum Teil auch ersetzt durch das Zurschaustellen von Reichtum, dessen Zeugen die jeliw als dessen Empfänger werden und das zum neuen Gegenstand des Lobes wird. Reichtum wird auch zum Motiv für das Ausführen von Taten. Der soziale Aufstieg durch Reichtum untergräbt jedoch das Ethos der *hɔrɔnya*. Dem Motiv der Bereicherung wird höherer Wert zugesprochen als das Einhalten tradierter Werte, wofür die jeliw als Empfänger des Reichtums und als Kreateure des Renommees mitverantwortlich sind. Das Streben nach Reichtum setzt sogar eines der Hauptkriterien des Ethos der *hɔrɔnya*, *malo* (Schamhaftigkeit), außer Kraft. Es erlaubt Handlungen, die dem Ethos entsprechend eigentlich dem *hɔrɔn* die Würde nehmen.

Der Differenzpunkt, der die *hɔrɔnya* ausmachenden Aktion, die vom jeli hervorgerufen und gelobt wird, wird durch das Gewaltprinzip und das Primat des materiellen Gebens verstärkt. Wenn also wie oben dargestellt durch Veränderungen durch *janfa* die Differenz erschüttert wird, liegt im Prinzip des *fanga* hier eine Gegenbewegung, die die Differenz festigt.

Das Ethos des *hɔrɔn* ist der von *janfa* am stärksten verwandelte Aspekt der *hɔrɔnya*. Es wird dem Ideal nach von *malo* bestimmt, das heißt einem Verhalten entsprechend der Devise 'besser den Tod als die Beschämung'. Der *hɔrɔn* ist gewissermaßen stets auf der Flucht vor der

Beschämung und paßt sein Verhalten dementsprechend an. Die Subversion dieses Prinzips wird, ähnlich wie bei der Herkunftsproblematik, doppelt durchgeführt, einmal durch die Veränderung des Verhaltens, das nicht den festgelegten Werten folgt und zum anderen durch die Anwendung einer List, um dennoch glaubwürdig zu erscheinen und der *malo* zu entgehen, indem der Schein der Tugend gewahrt wird. Die Bravour ist entleert von ethischem Anspruch, tut aber noch so als ob. Die Tugend besteht noch in ihrem performativen Moment, sie wird vorgespielt.

Kuma, Panegyrik und Renommee

Zum Ethos des *hōron* gehört dem Konzept nach die Entsprechung von Wort und Wahrheit bzw. Wort und Tat, das jedes Sprechen zu einem Versprechen macht, die Schweigsamkeit des *hōron* begründet und dem *jeli* als dem Manipulator des Wortes seine Existenzberechtigung als Panegyriker und Übermittler / Botenfigur, Bindeglied zwischen den *hōronw* gibt. Die Ausdrucksform des *hōron* ist seine Tat.

Das Postulat der Wahrheit wird in den Texten zu Segu faktisch aber besonders in Bezug auf die Herrscherfiguren ausgehebelt. Den Worten der Protagonisten ist nicht zu trauen, dem Wort wird seine Wahrhaftigkeit entzogen und dadurch die dargestellte, ja durch Worte konstruierte Welt zu einem Irrgarten, dessen Ausgang nur Erzähler und Rezipient bekannt ist, die dank der verwendeten Erzählperspektive quasi von oben darauf blicken können. Dabei wird die Wahrheit nicht einfach zur Lüge, sondern sie wird vielmehr beibehalten, aber umgewandelt, verdreht, subvertiert, also auch ironisiert. Das Wort ist nicht einfach unwahr oder falsch. Mindestens der Schein der Wahrheit ist noch zu sehen. Allerdings wird ununterscheidbar, wo Wahrheit und wo Lüge beginnen und aufhören.

Die Differenz wird auch dadurch ironisiert, daß mit dem Verrat gerade eines der Kernelemente ausgehebelt wird, nämlich die Aufrichtigkeit, die gerade bestimmendes Merkmal des *hōron* ist. Sie verhalten sich nicht entsprechend des geltenden Konzepts der Differenz, das Aufrichtigkeit fordert. Die Regel besteht, wird aber hintergangen. Das Konzept wird aufgerufen, besteht aber nur in seinem Schein, als Hülle, als leere Performanz, die nicht gefüllt ist mit dem Ethos, den Tugenden des *hōron*, denen der Sinn genommen wird. Das eigentliche Fundament der Differenz, die den *hōron* zum *hōron* macht, wird dadurch instabil. Das Schwinden der Wahrheit und ihre Ersetzung durch ihren Schein betrifft also auch die Differenz von *hōron* und *jeli*, welche durch dieses narrative Verfahren zu einem ironischen, ambivalenten Verhältnis wird; die Differenz wird beibehalten, wirkt aber unaufrichtig. Hier dominiert das *janfa*-Prinzip.

Interessanterweise wird aber die Aufrichtigkeit im Sinne des Erfüllens des ausgesprochenen

Wortes, also die Einheit von Wort und Tat dem jeli gegenüber nicht subvertiert. Das Versprechen dem jeli gegenüber behält seine Gültigkeit, nicht nur dem Konzept nach, sondern auch in der Praxis. Dies hängt damit zusammen, daß damit die Frage des für den *hōrōn* existenziell wichtigen Renommees zusammenhängt, das durch den jeli hergestellt wird. Die Einheit von Wort und Tat dem jeli gegenüber wird unter das Primat von Gewalt und materiellen Gaben gestellt, die die Gelöbnisse der von den jeliw provozierten und empfangenden jeliw bestimmen. Hier dominiert das *fanga*-Prinzip.

Handlungsmotivation für den *hōrōn* ist dem Konzept nach das Renommee und die damit verbundene Perpetuierung der Erinnerung, die Unsterblichkeit. Der Zuständigkeitsbereich des jeli ist es, als Kreateur und Bewahrer dieser diskursiven Identität zu fungieren, die bedeutungsvoller als die physische Identität ist, daher ist der Tod dem Leben in Beschämung vorzuziehen.

Renommee ist also der Gegenpol zu *malo*. Die größere Bedeutung des Diskurses über das Faktische zeigt sich auch im Erzählen, wo Lobpreisspassagen oftmals mehr Raum einnehmen als die Kampfhandlungen. Die Priorität des Wortes verweist auf die Bedeutung des Diskurses für die Kreation und Gestaltung der Welt. Es zeigt ein Bewußtsein für die Wirkmächtigkeit des Wortes hinsichtlich der Welt und insbesondere der Identitätsbildung.

Der jeli hat durch sein Wort die Definitionshoheit über das, was *hōrōnya* bedeutet, nämlich entsprechendes Ethos und Handlungen, es ist also der jeli, der erst den *hōrōn* hervorbringt, den er dann überwacht. Der *hōrōn* wird von dem jeli dahingehend überwacht, ob er dem Ethos und der geforderten lobenswerten Aktion gerecht wird. Im positiven Fall, wenn der *hōrōn* also eine 'gute' Tat vollbracht hat oder bei dem Versuch gestorben ist, steigert der jeli durch Lobpreis dessen Renommee, andernfalls stachelt er ihn zu einer entsprechenden (Gewalt-)Aktion an und wird dadurch zum Adressaten des Versprechens des *hōrōn*. Dieses Modell wird in den Texten auch 'faktisch' umgesetzt. Die Helden, *cefarinw*, handeln entsprechend. Es besteht hier allerdings eine Differenz zwischen den einzelnen Protagonisten: Könige und *tonjonw* haben andere Handlungsmotivationen, die für sie wichtiger sind als das Renommee. Dem König liegt vor allem an der Macht: *fanga*, daher auch seine Bezeichnung als '*faama*'. Dem *tonjon* hingegen kommt es auf schnellen materiellen Erfolg an. Es gibt also eine Binnendifferenzierung innerhalb eines Textes hinsichtlich der unterschiedlichen Protagonisten / Figurentypen, was die Differenz zu Differenzen macht.

Das Renommee ist im Kontext von *janfa* und *fanga* ohnehin von ambivalentem Wert. Es stützt sich auf Ethos, Herkunft und Aktion und wird, da diese unter der Einwirkung von *janfa*

und *fanga* stehen, teils ironisch, teils wahrhaftig und dadurch zutiefst ambivalent. Die *jeli* als die Autoren des Renommees werden unglaublich. Das Renommee ist dadurch auch angreifbar, vorläufig und unsicher und könnte potentiell durch Aufdecken der Wahrheit (was in den Texten nie vorkommt, aber die Möglichkeit besteht), durch erneute *janfa*, oder durch Gewaltanwendung zerstört werden.

Die Herrscher- und *tonjon*-Figuren, die solcherart angreifbar geworden sind, werden allerdings in doppelter Hinsicht zum Gegenstand von Spott – aus dem Mund der *jeli*-Figuren und durch Verfahren der Erzählstimme, die sie der Lächerlichkeit preisgibt.

Macht, Herrschaft und Hierarchie

Der *jeli* folgt dem *horon*, beeinflusst ihn aber durch sein Wort. Der *jeli* hat eine gewisse Machtposition, da er wie beschrieben mit einer Definitionshoheit ausgestattet ist und als Zeuge des *horon* um dessen ungewisse Herkunft und würdeloses Verhalten weiß.

Horon und *jeli* kreieren zusammen nicht nur als handelnde Protagonisten die Story, sondern auch mit dem Wort die in der Erzählung dargestellte Welt. Der *horon* tut dies durch seine sparsamen Versprechen und der *jeli* in seiner Joker-Funktion durch Lobpreis / Spott, die handlungsauslösend und identitätsbildend wirkt. Die beiden Figuren werden durch ihre Differenz miteinander verkettet, wie auch schon in der Analyse der anderen Texte gezeigt wurde. Die *fadenya*, das, was die einzelnen *horon* als Rivalen verbindet, sie zu Gegnern macht, die sich (im Duell) zu übertreffen zu suchen, ist in der Beziehung von *horon* und *jeli* ausgeschaltet. Das ist ein weiterer Grund für ihre Nähe durch ihre Differenz. Ihre Beziehung ist nicht die zweier Gleichberechtigter und dadurch treten sie nicht in Konkurrenz miteinander. Ihre Beziehung ist die zwischen Gebendem und Empfangendem. Der *jeli* ordnet sich unter, indem er vordergründig folgt und gehorcht – was aber durch seinen immensen Einfluß auf den *horon* relativiert wird – und indem er sich zum Empfangenden macht, dessen 'Hoffnung' (*jigi*) auf seinem *jatigi* liegt und zwar sowohl in materieller Hinsicht als auch in immaterieller: Er ist darauf angewiesen, daß sein 'patron' große Taten vollbringt, um ihn loben zu können, er braucht einen vorbildlichen *jatigi* für die Existenz seiner Funktionen. Der *horon* ist das Produkt, das er hervorbringt, um selbst zu existieren. Er ist Kreateur und Abhängiger.

Die *jeli*-Figur ist damit notwendiges Strukturelement für das epische Erzählen, aber niemals die Hauptfigur, wodurch er ebenfalls zum Untergeordneten wird. Es geht niemals um ihn. Protagonist ist ständig der *horon*. Der *jeli* dient als Mittel, er existiert nur in seiner Funktion, er ist in diesem Sinne nicht nur der 'Haltegriff' des *jatigi*, wie es die *jeli*-Figur in der Version von Conrad ausdrückt, sondern auch der des Erzählers. Der *jeli* ist nicht Zweck der Geschichte, Zweck der Geschichte ist der *horon*.

Delili und lahorɔnma

Einfluß und Ressourcensicherung des jeli sind verknüpft mit dem Prinzip des *lahorɔnma* bzw. des *delili*. Die *lahorɔnma* zeigt sich zum einen im Nachgeben dem jeli gegenüber, Streit mit einem jeli ist tabu, aber auch vermehrt im materiellen Sinne, da Reichtum sowohl für jeliw als auch *horɔnw* zum neuen Wert wird und an die Stelle von Ethos und Aktion tritt. Eine Tat ist gut, wenn sie Beute einbringt. Die Übertragung des Prinzips des unbedingten Nachgebens dem jeli gegenüber auf materielle Gaben macht Reichtum erforderlich. Die Bereicherung durch Kriegszüge wird zur Voraussetzung für Renommee, für einen hohen sozialen Status. Die Differenz wird damit unter die Voraussetzung materiellen Erfolgs gestellt. Der Arme kann folglich kein *jatigi* sein, sei seine Herkunft noch so nobel. Dies macht die Differenz elitär.

Diversität

Trotz des gemeinsamen Merkmals von *janfa* und *fanga* zeigen sich die Texte um Segu in einer Diversität, sowohl was ihre Autoren, Herausgeber, Performer angeht als auch ihre Genres, zugrundeliegenden Intentionen, ihre Stile, Sprachen, Formen. Die mit den Geschichten um Segu transportierte Botschaft ist sehr variabel. So ist es auch die Differenz. Die Texte gehen unterschiedlich mit der Thematik Segu um, und es gibt hier auch etwas verschiedene Differenz-Ansätze, je nachdem, ob das Konzept mit seinem Ethos vorherrscht oder dessen Subversion betont wird, denn dementsprechend verändern sich die Zuschreibungen und somit auch die Beziehung.

Wollte man einen Zusammenhang zwischen den gesellschaftspolitischen Kontexten der Autoren von Adaptionen des Stoffes und ihren Texten herstellen, fallen Unterschiede zwischen der Autorin, die zur Zeit der Diktatur Moussa Traorés schreibt (Konaré Ba), und den Autoren, die ihre Texte unter den (scheinbaren) Demokratien Konarés und ATTs veröffentlichen (Wulale, Traoré, Diarra 2011) auf.

Im historischen Roman von Konaré Ba färbt eine bestimmte Interpretation der Geschichte Segus und seiner Herrschaftsform das ganze Werk. Segu wird als abschreckendes Beispiel von Machtmißbrauch und Dekadenz dargestellt; hier rücken *janfa* und *fanga* in den Mittelpunkt. Die Erzählinstanz geht sehr kritisch mit den Protagonisten, vor allem König Da, um.

Bei Wulale ist das Gegenteil der Fall: Er stellt die Protagonisten als Figuren der Vergangenheit mit Vorbildfunktion dar, die sich durch lobenswerte Aktionen ausgezeichnet haben (s. Einleitung). Er schlägt mit seinem Text eine Brücke zwischen den alten Helden von Segu, die sich in der Kriegsführung hervorgetan haben und dem heutigen Leser, der ebenfalls

in Aktion treten soll, einem Arbeitsethos folgend. So ist ein ganzes Kapitel überschrieben mit „Baara“ (Arbeit), die als aktuelle ehrenwerte Aktion gedeutet wird.

Auch bei Traoré / Diallo erscheinen Protagonisten mit Vorbildfunktion, *janfa* und *fanga* spielen eine untergeordnete Rolle. Dieser Text, bei dem weder der Erzähler der zugrundeliegenden Performance, noch Übersetzer und Herausgeber einen jeli-Status haben, kommt fast ohne jeli aus, ohne auf seine Funktionen zu verzichten.

Der Amerikaner Courlander findet in den Epen von Segu vor allem „accomplishments of men whose valor, chivalry and honor have left an imprint on heart and mind“ (Courlander 1995: 2), daher treten hier die Protagonisten als „heroes“ vorgeblich unironisch als Superhelden auf, die klar unterscheiden zwischen „just or unjust, honorable or dishonorable“ (ebd.: 3), worin das Konzept der *hɔrɔnya* als Zusammenspiel ehrenhafter Herkunft, Aktion und entsprechendem Ethos aufscheint. Der Text selbst jedoch widerspricht dem und entgleitet ihm quasi, macht sich selbständig, dekonstruiert diese Sichtweise durch die Erzählung und die erzählte Handlung. Zudem setzt er häufig das Motiv des Reichtums, des materiellen Schenkens und auch das der Drohung ein.

Die Transkriptionen der Epen sind am ehesten ambivalent und ironisch. Als Euphemismus über eine Zeit, in der Gewalt und Willkür geherrscht haben, scheint die Subversion des klassischen Ideals der Differenz von jeli und *hɔrɔn* durch *janfa* und *fanga* vor allem zwischen den Zeilen durch, weil die Epen eben auch den Schein des Lobpreises ehrenhafter Helden aufrecht erhalten wollen.

Auch auf der Ebene der Figuren innerhalb eines Textes zeigen sich die Epen um Segu vielgestaltig: Eine Reihe unterschiedlicher ProtagonistInnen treten auf: Könige, *ɬɔnjɔnw*, *ɕɛfarinw*, jeliw, *jɔnw*, *hɔrɔnmusow*. Jede dieser Figurengruppen folgt stereotypen Mustern, verkörpert stets eine spezifische Rolle. Die Figurentypen verfügen über eine Palette von Verhaltensweisen und Funktionen, entsprechend der Stereotype der Charaktere, die je nach Intention des Autors unterschiedlich aufgerufen und angewendet werden können. Sie sind Typen und verhalten sich in Bezug auf *hɔrɔnya* und *jeliya* unterschiedlich, stellen also auch unterschiedliche Typen der Differenz dar. Die Differenz wird entsprechend variabel dargestellt. Die Differenz von König und jeli entspricht nicht der von Held (*ɕɛfarin*) und jeli. Je nachdem, ob mehr das Konzept oder seine Subversion vorherrscht, was damit zusammenhängt, wer der Held der jeweiligen Geschichte ist, variiert die Beziehung zwischen quasi inexistent und aufrichtiger oder utilitaristischer Interdependenzbeziehung. Es ergeben sich die zwei idealtypische, nach ihrer Funktion unterscheidbare Typen der Differenz von

Herrscher – jeli, hier dient die Differenz der Erhaltung der Macht, und Held – jeli, hier dient die Differenz dem Renommee, der Unsterblichkeit. Der König nutzt den jeli, damit dieser den Helden nutzt, um Heldentaten zu vollbringen, die diesem Reputation bringen, die auch das Renommee des Königs sowie dessen Macht steigern.

Das Heldenethos ist damit nicht identisch mit demjenigen des Königs, der sein Heldentum bereits unter Beweis gestellt und über ein gewaltiges Renommee verfügt, aber auf die Aktionen der *cefarinw* angewiesen ist. Dem König dienen das *fanga*- und *janfa*-Prinzip der Ausweitung und dem Erhalt seiner Macht, dem Helden dagegen dem Steigern der Reputation, daher sind die Helden enger an das aufrichtige Ethos der *horɔnya* gebunden als der König. Das Ethos des Helden, in dessen Kern *malo* und Renommee stehen und das dementsprechend unbedingt auf den jeliw angewiesen ist, der dementsprechend wie ein Schatten dem *horɔn* folgt bzw. ihn anstößt, wird vor allem bei Bâ transportiert. Da geht es nicht mehr um 'wirkliche' Probleme, wie bei Sunjata, sondern einfach nur noch um den Namen.

„La vie de *tondion* était ainsi faite de mensonge et de trahison, avec à la clé un manque total d'idéal et de loyalisme“ (Diarra 2014: 193).

Die *tonjonw* bilden eine eigene Gruppe von Anti-Helden. Die vorgeblichen mutigen Kämpfer sind meistens feige, nur auf materiellen Verdienst aus und völlig der *fanga* verschrieben. Sie sind damit das Gegenteil des kühnen *horɔn*-Helden, wie der Name es bereits ausdrückt: als *tonjon* ähneln sie ihrem Ethos nach den Sklaven, nicht den *horɔnw*. Und es passiert ganz leicht, daß ein *horɔn* auf einmal zum *tonjon* wird, wenn er beispielsweise unterwegs überfallen wird. Er braucht sich nur einmal zur falschen Seite zum falschen Zeitpunkt umdrehen, und er ist Sklave. Seine ganze lange Abstammung, sein nobler Stammbaum wird völlig irrelevant. Sein vormals ehrenhaftes Betragen, sein Ethos, zählt nicht mehr, ist ausgelöscht. Damit ist seine Würde, die er aus seinem freien Status und seinem entsprechenden ehrenhaften Ethos zieht, vorbei. Die Grundpfeiler seiner Existenz brechen weg, er existiert quasi nicht mehr. Seine Identität ist ihm genommen, er ist ein Nichts geworden. Er ist nur noch 'Sklave', dessen einziges 'Glück', so losgelöst von allen Bindungen, in der Befriedigung physischer Bedürfnisse liegt. So ist es zu verstehen, daß die *tonjonw* nach schnellem Reichtum streben, nach Drogenrausch, Frauen. Um diesem *malo* zu entgehen wird von einigen Protagonisten der Tod vorgezogen. Die *tonjonw* sind die Antihelden in den Epen, weil es keine *horɔnw* sind. Sie sind Sklaven, und damit nicht an den Tapferkeits- und Ehrenkodex der *horɔnya* gebunden. Es ist also in Segu eine Generalisierung des Sklavenstatus, nicht eine Aufweichung des *horɔnya*-Prinzips. Die Allgegenwart der Sklaverei drängt sie in eine Nische. Und der König, Urheber

dieser ganzen Sache aus Machtgier, verliert ebenfalls zum Teil seine *hɔrɔn*-Würde, wenn er sich erniedrigt, indem er vom Ethos des *hɔrɔn* abweicht. Als *hɔrɔnw* nach dem alten Ideal bleiben dann nur einige Helden übrig, wie Bakarijan, der in Kapitel XI ausführlicher besprochen wird. Das Thema der Sklaverei als absolute Differenz zur *hɔrɔnya* wird ausführlicher ebenfalls in Kapitel XI sowie in Kapitel VIII analysiert. Die *jeliya*, in Segu unter der Verlockung von materiellem Reichtum, folgt dem Herrscher und anderen zu Reichtum gelangten und entfernt sich damit vom Status als Begleiter der *hɔrɔnya*. Allerdings spielen die *jeliw* ein sehr ambivalentes Spiel, wenn sie teils noch auf den alten Werten beharren und nur für tapfere Helden singen, teils aber dem materiell vielversprechenderen *jatigi* folgen, sei er nun *tɔnjɔnw*, korrupter Herrscher oder nobler Held.

Im Kapitel zu den indifferenten HeldInnen wird unter anderem mit einer Version der Erzählungen über Bakarijan, den in vielen Variationen zelebrierten Helden Segus, sowie mit der Geschichte der *hɔrɔnmuso* Nyagalen, die sich an ihrem Ehemann rächt, eine weitere Form der Differenz untersucht, der / die autonom(er) ProtagonistIn, der / die keinen *jeli* benötigt, bei dem / der die Differenz nivelliert wird.

XI Indifferente HeldInnen

Dieses Kapitel nimmt vier ProtagonistInnen in den Blick, die sich der Differenz als Interdependenzbeziehung entziehen: Bakarijan in Tarawele 2000³²⁴, Nyagalen in Sisòkò 1986³²⁵, Sara in Diabaté (mehrere Daten)³²⁶ und Niélé in Ly 1988³²⁷.

Diese Figuren konstituieren sich anders als die bisher analysierten *hɔrɔn*-Charaktere unabhängig von *jeli*-Figuren, wodurch die Konstruktion der Differenz eine Wandlung erfährt. Auffällig ist hierbei die Dominanz der weiblichen Figuren: Drei der vier analysierten Texte handeln von Frauen, was den Schluß nahelegt, daß es sich hierbei um ein Phänomen der

324

Tarawele, Daramani. 2000. *Bakarijan. Muso fila Jeden. Maana*. Bamako: Kalan diya.

325

Sisòkò, Jeli Baba. 1986. *Lamidu Soma Nyakate*. Bamako: Editions-Imprimeries du Mali.

326

Camara, Brahim. 2006. „Kommentar zu Sara oder das Ehrenwort“. In: *Weltengarten: deutsch-afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*. S.8-17, Johnson, John / Hale, Thomas / Belcher, Stephen. 1997. „The Epic of Sara. Narrated by Sira Mori Jabaté“. In: Dies. *Oral epics from Africa: vibrant voices from a vast continent*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press. S.114-123, Jansen, Jan. 2002. *Siramori Diabaté: Griot Music from Mali #3*. Pan Records. CD mit Booklet, Diabaté, Massa Makan. 1970. „Sara“. In: Ders. *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris/Dakar: Présence Africaine.

327

Ly, Ibrahima. 1988: *Les noctuelles vivent de larmes. I Ténèbres blanches*. Paris: L'Harmattan.

Intersektionalität mit der Genderkategorie von weiblich/männlich handelt. In der Tat ist die 'Indifferenz' des männlichen Protagonisten anders begründet als die der weiblichen. Bakarijan ist einer der in den Epen um Segu auftretenden Helden, der sich als aufrichtiger *cefarin* im Widerspruch zu dem die Texte um Segu bestimmenden *janfa*-Motiv befindet, wohingegen sich Nyagalen, Sara und Niélé im Widerspruch zum Ideal der duldsam hinnehmenden *muso* befinden. Dieser sich auf verschiedenen Ebenen realisierende Nonkonformismus der ProtagonistInnen sorgt für eine Wandlung der Gestaltung der Differenz zur *jeliya*.

Daramani Tarawele. Bakarijan, der solitäre Held

„Bakari ye *horon* ye, *cefarin* fana don, nka *janfa* donna a ma“
„Bakari ist ein Edelmann, ein tapferer Mann auch, doch er wurde überlistet“ (Tarawele 2000: 141).

Das Zitat stellt auf der semantischen und pragmatischen Ebene die Charakteristik der Heldenfigur Bakarijan³²⁸ dar, sich dem *janfa*-Prinzip entgegenzustellen. Der Vers setzt sich zusammen aus drei Aussagen, von denen zwei durch ein Komma und diese wiederum durch die Konjunktion „nka“ mit der dritten verbunden sind. Bakari, der als „*horon*“ und „*cefarin*“ auf der einen Seite ausgezeichnet wird, steht auf der anderen Seite die „*janfa*“ gegenüber. Bakari, der tapfere Noble befindet sich in einem Gegensatz zu Verrat, Hinterhalt, Ironie. Das trennende „aber“ deutet aber an, daß es ein Problem gibt, welches unverzüglich genannt wird: Bakari tritt in der zweiten Satzhälfte wieder auf, diesmal aber als Objekt („a“), denn die personifizierte *janfa* nähert sich dem kühnen Held. Diese Verbindung zwischen Bakari und *janfa* wird also wiederum auf pragmatischer wie semantischer Ebene deutlich gemacht, auch durch die Verwendung der Begriffe „don“ und „donna“, die bei verschiedener Bedeutung durch ihren Gleichklang gekennzeichnet sind (don: sein und don: betreten, (mit Suffix -na in der Vergangenheitsform)).

Der Satz ist gleichzeitig auch Illustration des Prinzips der Differenz, cē: Differenz ist gleichzeitig Trennung und Verbindung: Das „aber“ bedeutet einen Gegensatz, setzt aber gleichzeitig die beiden Satzglieder miteinander in Beziehung. So ist es auch mit anderen Differenzkonstruktionen: Sie werden gebildet durch Elemente, die sie zugleich verbinden und trennen. Ohne das verbindende Element gibt es keine Differenz.

Der hier mit dem Text von Tarawele vorgestellte Held braucht die *jeliw* nicht, um sich narrativ zu realisieren. Er geht mit *jeliw* nur punktuell eine Verbindung ein. Die Differenz spielt damit eine untergeordnete Rolle, sowohl für die Erzählung, als auch für das dargestellte

328

Die Figur wird sowohl Bakari als auch Bakarijan genannt, wobei Bakarijan mit der Bedeutung Bakari der Lange ein Preisname ist.

Leben des Protagonisten. Die Erzählung stellt das Leben Bakaris von den Umständen seiner Geburt bis zu seinem letzten Abenteuer, bei dem sein Sohn eine entscheidende Rolle zu spielen beginnt, dar.

Kaum eine Geschichte aus dem Literaturkanon von Segu ist so bekannt wie die von Bakarijan. „Hier in Mali, egal ob du zur Schule gegangen bist oder nicht, hast du den Namen (*toɔɔ*) Bakarijan gehört“ (D. Tarawele, Bamako: 09.05.13). Das mag an seinem aufrichtigen Heldenmut liegen: Die *janfa*-Problematik ruft nach einer Gegenfigur, nach einem Charakter, bei dem wirklich alles so ist wie es sein soll, und nicht nur dem Schein nach. Eine Figur, deren *Sein* die Werte der *horɔnya* tatsächlich und aufrichtig verkörpert, die im Gegensatz zur Ironie der *janfa* Segus steht. Diese Figur verkörpert Bakarijan. Er erscheint in den Texten als wirklicher Held. Bakarijan steht für die Sehnsucht nach einer 'wahren' *horɔnya*, einem *cefarin*, der ihre Kriterien tatsächlich erfüllt.

Der Text von Tarawele kommt dabei auf der Inhaltsebene fast ohne *jeli* aus, der einzige auftretende *jeli* wird Segu zugeordnet. Bakari ist hier ein selbstgenügsamer Held. Auf der Erzählebene dagegen und was die Herkunft des Stoffes, die Autorschaft betrifft, wird die *jeliya* implizit aufgerufen und auf sie zurückgegriffen. Tarawele mischt in seinem Schreibstil eigene Erzählverfahren mit denen der *jeliw*, wie zum Beispiel durch das Einfügen von Preisliedern. Und nicht nur ist die Geschichte von Bakari ein fester Bestandteil des Repertoires der *jeliw*, sondern für den Text dient die Aufnahme einer konkreten Performance eines *jeli* als Vorlage. Grundlage für den ausschließlich auf Bambara veröffentlichten Text sei nach den Angaben des Autors eine Aufnahme eines *jeli* aus Segu, die er zunächst transkribiert, dann jedoch zum Anlaß genommen habe, selbst die Geschichte von Bakarijan in einer eigenen dichterischen Form („*poyi*“) aufzuschreiben. Er habe dabei den Stil des *jeli* in eine Schriftsprache umgewandelt, die für eine bessere Verständlichkeit der Geschichte als aufgeschriebener Text Sorge. Er habe den alternierend aus Versen und Fließtext bestehenden Text, der an Lehrer, Schüler und Bambara-Lerner gerichtet sei auch aus sprach-didaktischen Gründen mit Wiederholungsstrukturen wie Gleichklängen, Anaphern, Epiphern, Alliterationen, Reimen, die sich besser einprägten, dem Ohr angenehm seien³²⁹ und die Aufmerksamkeit zum Beispiel auf Begriffe lenken, die zwar gleich geschrieben werden, aber aufgrund unterschiedlicher Tonhöhe unterschiedliche Bedeutungen haben, neu bearbeitet. Sein Anliegen sei auch eine Bewahrung und Pflege des Bambara, deren Veränderung er vor allem im urbanen Kontext beklagt. Der Text richtet sich gegen einen Niedergang der Sprache, soll Ausdrucksweisen erhalten, für ein gepflegtes Bambara eintreten, hinweisen auf Sorgfalt

329

„a ka di tulo la“ (Interview 09.05.2013).

im Umgang mit Sprache (Interview Bamako: 09.05.13). Er stellt somit ein Muster mit Vorbildfunktion nicht nur auf der Inhaltsebene des präsentierten Helden dar, sondern auch auf der der Sprache.

horonya

Der Begriff *horon* wird wie in anderen Texten als Gegensatz zu *jon* gebraucht (Tarawele 2000: 108), im übrigen aber als Bezeichnung einer Person mit bestimmtem Charakter und Verhalten. Bakari tritt dabei als *cefarin* auf.

„Cefarinya ye siya³³⁰ ye“: „Die Tapferkeit ist eine Erbschaft“ (Tarawele 2000: 122)

Die *cefarinya* wird sowohl erworben als auch ererbt: Bakari stammt aus einer noblen Familie, die dies nicht nur der Abstammung nach ist, sondern auch dem Ethos nach und obendrein einer einst zu den Wohlhabendsten gehörenden Familie. Entsprechend dem später auch mit dem Sprichwort „Saje te ngorongo den ye“, „Die weiße Schlange ist nicht Kind eines Schmutzigen“ (Tarawele 2000: 130)³³¹ aufgegriffenen Topos der Übertragung von Identitätsmerkmalen von Eltern auf ihre Nachkommen sind nicht nur Bakaris Eltern selbst 'ohne Fehl und Tadel', was der Erzähler ausführlich beschreibt, sondern Bakari selbst auch und genauso sein Sohn.

Bakaris zukünftiger Vater Sininkajan Kone konsultiert auf Wunsch seiner Frauen Kodaa und Jeneba aufgrund ihrer Kinderlosigkeit einen Marabut. Bakaris zukünftige Eltern opfern in gegenseitigem Einvernehmen alles, um einen Nachkommen zu bekommen: Bedingung für die Geburt des Kindes ist der Verlust allen materiellen Reichtums. Bakari erscheint später in Segu als Kind armer Leute – das sonst so präsenste Streben nach und Vorweisen können von Reichtum als wichtiges Ziel und Kriterium für Ansehen wird dem höheren Wert der Nachkommenschaft untergeordnet.

Ethos und Aktion

Um also die *horonya* Bakaris zu illustrieren, wird die seines Vaters und seiner 'Mütter' hervorgehoben. Kapitel 4 ist überschrieben mit „*horonmuso jenenw*“. Tarawele selbst übersetzt mit „digne“ (Interview 09.05.13, man könne auch sagen „*yeɛyeɛ*“³³²). Kodaa und Jeneba bleiben alleine und sorgen bescheiden selbst für ihren Unterhalt und erwarten in

330

Siya bedeutet „race, ethnie; hérité“ (Dumestre 2011: 918).

331

„Saje te ngorongo den ye / Ngorongo be ngorongo wolo [...] Ngorongo den ye ngorongo ye“ (Tarawele 2000: 130). „Die weiße Schlange ist nicht Kind eines Schmutzigen / Der Schmutzige gebärt einen Schmutzigen [...] Das Kind des Schmutzigen ist ein Schmutziger“.

332

Oder auch „Die aufgeblühten / erfolgreichen / beglückten *horonmusow*“.

Eintracht ihr Kind, nachdem ihr Reichtum sich aufgelöst und ihr Mann sich nach Segu begeben hat³³³. Sie sind deswegen *hōronmusow*, weil sie in Würde und Geduld ihr Schicksal annehmen und hinter ihrer Entscheidung und dem was sie gesagt haben stehen und trotz ihrer plötzlichen Armut nicht die Hilfe anderer erbitten, sondern autark bleiben. Der Erzähler erweist ihnen seinen Respekt, indem er ihre *hōron*-Merkmale aufzählt, die sie durch ihr Verhalten erworben haben:

U kera *hōronw* ye / U kera *laadiriw*³³⁴ ye / *Kōdaa* be *malo* *sidon* / *Jeneba* be *malo* *sidon* / *Jeneba* be *saame*³³⁵ / *Kōdaa* be *saame* / U ce ma siri faden na *Jōfōrōngō* / U ma siri faden na *Jōfōrōngō*“ (Tarawele 2000: 30f).

Sie wurden zu *hōronw* / Sie wurden ehrbar / *Kōdaa* kennt die Scham / *Jeneba* kennt die Scham / *Jeneba* ist schamhaft / *Kōdaa* ist schamhaft / Ihr Mann hat sich nicht abhängig gemacht von den Rivalen in *Jōfōrōngō* / Sie haben sich nicht abhängig gemacht von den Rivalen in *Jōfōrōngō*.

Hōronya bedeutet eine Sensibilität für das Schamhafte, mit dem die persönliche Würde verknüpft ist. Sie bedeutet Aufrichtigkeit und Stolz gegenüber anderen *hōronw*, zu denen man sich in einem Rivalitätsverhältnis (*fadenya*) befindet und in deren Abhängigkeit zu gelangen eine Unterordnung und ein Gesichtsverlust, *malo*, bedeutete. Das Freisein des *hōron* bedeutet hier auch eine Unabhängigkeit von anderen, die einen zuvor reich gesehen haben.

Malo

Ayewa, *hōronya*, *hōron* de be *siran malo* *ɲɛ*. N’o tɛ *ɲon* man kan ka *siran malo* *ɲɛ*. – *Hōron* be *siran malo* *ɲɛ* ka da a danbe kan. Danbe be se ka fɔ cogo di? Danbe ye taabolow, I ka kewale minnu be a jira k’a fɔ I tɛ mogo gansan ye, i tɛ mogo lankolon ye. I bora mogo minnu na olu tun ye mogo**ɔ**aw de ye.

Also, *hōronya*, der *hōron* fürchtet die Beschämung, anders als der Sklave, der die Beschämung nicht zu fürchten braucht. Der *hōron* fürchtet die Beschämung wegen seiner Würde. Wie ist Würde zu erklären? Die Würde ergibt sich aus dem Benehmen, aus deinen Taten, die zeigen, daß du nicht unbedeutend bist, daß du nicht wertlos bist, daß du einer Linie großer Leute entstammst [...]

³³³

Erzählinstanz: Die Geschichte wird von einem auktorialen, heterodiegetischen, allwissenden Erzähler erzählt, der sich aber immer wieder das Gewand eines personalen Erzählers umlegt, um mal die Perspektive der einen, mal die Sichtweise der anderen Figur anzunehmen (Zum Beispiel die der Mütter, deren Gefühlen er ein ganzes Kapitel widmet (Kapitel 8). Die Mütter machen sich Sorgen und vermissen Bakari, hören nichts von ihm. So stellt er sich zu Beginn an die Seite von Bakaris Vater, dann auf die seiner 'Mütter', und mit Kapitel 3 deutet schon der Titel an, daß nun noch eine andere Figur im Mittelpunkt steht: „Faama haminanko“ („Die Sorge des Königs“). Der Ort der Erzählung wird verlegt von *Jōfōrōngō* nach Segu und mit dem Ortswechsel geht ein Wechsel der Erzählperspektive einher. Protagonist ist nun der König von Segu, Daa. Damit greift Tarawele auf ein charakteristisches Erzählverfahren zurück, das in *maanaw* häufig angewendet wird (vgl. Abschnitt zu Jeli Baba Sisòkò: Lamidu und Kapitel zu Genkurunin) und für eine bewegliche Perspektivenvielfalt sorgt – der Rezipient wird mal zum Komplizen der einen, mal der anderen Figur – und die Relativität einzelner Standpunkte verdeutlicht. Ein ganzes Kapitel (Kapitel 9: „Segu dabalibanko“) dient zum Beispiel nur dazu, die Positionen und Gedanken / Gefühle der vier Hauptfiguren auszuloten, und es entsteht der Eindruck, daß die dargestellte Situation ein Konflikt ist, an dem niemand schuld ist, den niemand mit Absicht verursacht hat, eine Zwickmühle, und auch hier ist der Erzähler bei allen, mal bei Daa, mal bei den Müttern, mal bei Bakari, ...

³³⁴

„Personne juste, de confiance, honnête, sincère, sûr, loyal, franc, noblesse d'esprit, honnêteté“ (Dumestre 2011: 617).

³³⁵

„Avoir de la pudeur, du respect; observer les règles de convenance, gêne, pudeur, honte“ (Dumestre 2011: 859).

Danbe c'est l'ensemble des valeurs, sur lesquels reposent les comportements. Le *horon* par exemple ne doit pas se comporter de manière à se faire humilier. Tout ce qui humilie n'est pas bon pour un *horon*. Tout ce qui apporte la honte n'est pas bon pour lui. C'est pour cela qu'on dit mieux vaut mourir que de subir la honte, l'humiliation [...] Un *horon* ne doit pas mentir. Un *horon* ne doit pas tricher. [Il a le] respect de la parole donnée. Un *horon* quand il dit je promets ça, ou bien je dis ça, vous lui couperez la tête ou bien la langue, il maintiendra ou bien il reconnaîtra qu'il a dit ça (Tarawele, Bamako, 09.05.2013)³³⁶.

Die *horonya* wird im Text als erstes in Verbindung mit *malo* aufgerufen, die für das Leben Bakaris und seiner Familie bestimmend ist. Kapitel 2 ist übertitelt mit „Malo *pesiranɲɛ*“, „Die Angst vor der Beschämung“:

Sininkajan Kone tun ye *horon* ye
Sininkajan Kone ye *malo* nato ye
Sininkajan Kone tun be *malo* don
Sininkajan Kone k'a be *malo* kon
Sigi te fen min ban
Taama de b'o ban.

Sininkajan Kone war ein Nobler³³⁷
Sininkajan Kone sah die Beschämung kommen
Sininkajan Kone kannte die Beschämung
Sininkajan Kone sagte er werde der Beschämung
zuvorkommen
Was nicht durch das (Sitzen)bleiben beendet wird
Wird durch das Gehen beendet³³⁸ (Tarawele 2000: 17).

Anapher, Epipher und Reim werden hier verwendet, um einen Vers sich aus dem anderen entwickeln zu lassen, indem dieser beibehalten und von Zeile zu Zeile abgewandelt wird, wodurch auch auf der textuellen Ebene *horon* und *malo* als Beschämung miteinander verknüpft als Gegensatzpaar auftreten. Die Schande wird personifiziert und als Gegner des *horon* Sininkajan dargestellt, der sich als überlegen erweist, was auch das Sprichwort am Ende verdeutlicht. Im Angesicht seiner Rivalen in *Jɔforɲɔ* verläßt er die Ortschaft, bevor er in die Situation kommt, irgendjemand um etwas bitten zu müssen. Er als der zuvor Reichste lehnt es ab, sein Gesicht zu verlieren, was ihm durch die Armut droht. Dabei ist nicht die Armut an sich das Gefürchtete, sondern das Gesehenwerden bei einem Fall von höchstem Reichtum zu tiefster Armut, was hier mit „*yekofila*“³³⁹ gemeint ist:

Horonke be *siran malo* nye
Horonke be *siran yekofila* nye
Sininkajan nana *siran malo* nye
Sininkajan nana *siran yekofila* nye
Maloya nana Sininkajan mine
Sininkajan Kone fana ye sira mine. [...]

Der Noble fürchtet die Beschämung
Der Noble fürchtet die Erfahrung zweier gegensätzlicher
Erfahrungen
Sininkajan kam die Beschämung zu fürchten
Sininkajan kam die Erfahrung zweier gegensätzlicher
Erfahrungen zu fürchten

³³⁶

Das Interview wurde teils auf Bambara, teils auf Französisch geführt.

³³⁷

Und hier ist nicht der Noble aus Geburt gemeint, sondern die Verhaltens-Noblesse. Daß er ein Nobler im ersten Wortsinn ist, wird bereits am Anfang, gleich im ersten Satz, deutlich gemacht: „Sininkajan tun ye *Jɔforɲɔ* dugu Konebonda Kone ye“, so beginnt die Erzählung. „Sininkajan war ein authentischer Kone des Ortes *Jɔforɲɔ*“.

³³⁸

Sprichwort, das auch bei Sunjata (Exil) verwendet wird.

³³⁹

Interview mit dem Linguisten Oumar Cissé, März 2013, Dakar. Genauso wird Bakari dem *yekofila* ausgesetzt: (Tarawele 2000: 127).

Malo tora a ko ten yen Jofɔrɔŋɔ.

Die Beschämung kam um Sininkajan zu ergreifen
Sininkajan seinerseits hat den Weg ergriffen³⁴⁰.
Die Beschämung blieb so zurück dort in Jofɔrɔŋɔ (ebd.:
17f).

Der Gedanke findet sich auch in einer Sammlung von Sprichwörtern und Sentenzen: „On ne doit pas être éléphant pour redevenir un lièvre ensuite. C'est une humiliation amère que de subir la défaite et l'humiliation après avoir connu les honneurs“ (Mabendy 1959: 120).

Die Schande wird personifiziert und Sininkajans Entkommen gleicht einem Fang- und Versteckspiel, bei dem er am Ende die Oberhand behält, wofür ein Wortspiel verwendet wird: 'mine' heißt fangen, 'sira mine', wörtlich den Weg fangen, heißt aufbrechen.

Er lebt fortan von den mildtätigen Gaben des Königs. Dadurch entgeht er der Schande, die nicht in der Tatsache der Armut an sich besteht, sondern darin, vor seinen Rivalen als ehemals Reicher nun als Mittelloser dazustehen; sie besteht also in der Beziehung zu den Anderen, sie ist relativ.

Auch für den König Daa spielt *malo* eine Rolle, ist hier jedoch der Subversion durch das *janfa*-Prinzip unterworfen. Auch Daa wird zunächst gepriesen, in aller Ausführlichkeit, bevor am Schluß der kurze aber umso störendere Satz kommt: „Nka denko geleya b'a la“ (Tarawele 2000: 21), „Aber die Frage der Nachkommenschaft quälte ihn“. Zwischen Sininkajan und Daa wird zunächst eine Parallele gezogen. Beide sind kinderlos, beide konsultieren einen Marabut und beiden werden schließlich Nachkommen beschert. Allerdings endet hier die Parallele, es ist Sininkajan, und nicht der König, der den vom Schicksal zu Großem vorherbestimmten Sohn bekommt und nicht zufällig sind die 'Mütter' Bakarijans vorbildliche *horɔnmusow* eines vorbildlichen *horɔn*, während Daas Erstgeborenes einer unehelichen Affäre mit der Fulbe-Frau Aminata entspringt, die seitenlang und amüsant erzählt wird. Als sie schwanger wird, wird der Erzähler mit den Figuren wieder ernst: Daa verkündet, er werde sich, um der Beschämung entgehen, das Leben nehmen. Das ganze Land werde sonst sagen:

Daa *horɔntɔ*, Daa *faamatɔ*, Da *mɔgɔbatɔ*, Daa *mɔgɔsebetɔ*, a ka *fɔ*, a ka *mɛn ko* Daa Jara ye *ɲamɔgɔdenkɔnɔ* da muso la (Tarawele 2000: 28).

Der Noble Daa, der König Daa, der große Herr Daa, der angesehene Daa, wird gesagt werden, wird gehört werden, Daa Jara hat einen Bastard gezeugt.

Das Problem ist also sein Ruf, sein Renommee. Sowohl der gute Ruf als auch die Beschämung ist das Gesehene, Gesagte, Gehörte (nicht die Tat 'an sich'). Renommee und Beschämung erfolgen durch die Anderen, die Zeugen, die Sprechenden. Mit seinem Tod, so

340

"sira mine" bedeutet eigentlich sich auf den Weg machen, aufbrechen, ich habe es hier in der wörtlichen Übersetzung belassen, um die Epiphrase in der Übersetzung beibehalten zu können.

führt Daa weiter aus, träfe die Beschämung, die auch hier wieder als Fänger der *horonw* personifiziert wird, nur Aminata:

O mana ke, a malo na ke Fulamuso kelen ta ye, o na da Aminata tɔgo kan, k'a da a fulajamu kan, a na ke k'a denw kunnada Segu, a na ke ka a modenw kunnada, a te ke ka ale Daa Jara kunnada (ebd.: 28).

So getan, wird die Beschämung nur die Fulbe-Frau ergreifen, ihren Namen / ihr Renommee bedecken, ihren Fulbenamen bedecken und ihre Kinder in Segu demütigen, und ihre Enkel demütigen, sie wird nicht Daa Jara demütigen.

Genau wie der Ruf einer guten *horonya* an die Nachkommen weitergegeben wird, überträgt sich auch die Schande auf die Kinder. Aminata wählt scheinbar aber ebenfalls lieber den Tod als die Schande: Sie entgegnet, sie werde sich in einen Brunnen stürzen. Doch nachdem so der Form halber der Schein des Ehrenhaften gewahrt wurde, wird dieses Hindernis schnell beiseite geräumt, indem statt des ehrenvollen Todes eine Hochzeit arrangiert wird. Zwischen Sagen und Handeln, Wort und Tat, zwischen Schein und Sein besteht hier anders als in der Familie Kone eine Differenz. Damit wird die *horonya*, die zuvorderst Aufrichtigkeit fordert, unterwandert.


Es wird so zunächst eine Parallele hergestellt zwischen Sininkajan und Daa, die sich dann aber zu einem Gegensatz entwickelt und dazu dient, das Heldentum Bakaris zu unterstreichen. Dessen Vater und Daa haben beide einen hohen Status, Kindersorgen, finden ein Lösung mithilfe eines Marabuts, und werden der Gefahr der *malo* ausgesetzt. Während diese sich bei Sininkajan aus den Gesetzmäßigkeiten der *fadenya* ergibt, ist sie bei Daa hingegen geboren aus unehrenhaftem Verhalten. Daa ist *horon* dem Schein nach. Segu und allen voran ihr König erscheinen in der Geschichte von Bakari in spöttischem bis kritischem Licht. Sie dienen der Illustration von Bakaris Größe, die durch den Gegensatz zu der Niedrigkeit von Daa und seiner Entourage hervorgehoben wird.

Seinen Eltern entsprechend ist auch Bakaris Antriebskraft die Furcht vor der Beschämung. Als er in einem Duell einen anderen Jungen tötet und sich aus Angst vor Rache Fluchtgedanken einstellen, schiebt er diese augenblicklich zur Seite, es würde sonst eines Tages *gesagt*, er wäre davongelaufen, der Erzähler drückt sich hier in einem einfachen Syllogismus aus, der die Gedanken des Kindes zum Ausdruck bringt: „Bakarijan tɛna boli / O ye Bakarijan malo ye / Saya ka fisa Bakarijan ma malo ye“ (ebd.: 68) „Bakarijan läuft nicht davon / Dies ist eine Beschämung für Bakarijan³⁴¹ / Der Tod ist besser für Bakarijan als die Beschämung“, und es gelingt ihm mit Kühnheit und Klugheit, erhobenen Hauptes Segu zu verlassen, und dabei sogar noch Gewehr und Pferd des Königs mitzunehmen.

341

Auch hier: „Bolibaga tɛ ke cɛ ye / Jobaga bɛ ke cɛfarin ye“. „Wer wegläuft ist kein Mann / Der Stehende ist mannhaft“ (Tarawele 2000: 58f). Der gleiche Topos z.B. auch bei Badian, s. Kapitel XV.

Cɛfarinya

Das Thema des Textes ist die *cɛfarinya*: Tapferkeit, Kühnheit, Mannhaftigkeit. Die Erzählung führt die Rezipienten von einem Beweis der Tapferkeit Bakaris zum nächsten, wobei sie einer Klimax-Struktur folgt, bei der die Prüfungen, die der Held zu bestehen hat bzw. sich selbst auferlegt, gesteigert werden. Sie zeichnet seinen Weg zum *cɛfarin*, zum tapferen Held, nach, was schon die Titel der Kapitel, in die der Text aufgeteilt ist, deutlich machen: „Bakarijan banga“, „Cɛfarinya damine“, „Cɛfarinya“, „Bakarijan ni Bilissi“, „Cɛfarinya ye siya ye“ („Bakarijan wird geboren“, „Beginn der Tapferkeit“, „Tapferkeit“, Bakarijan und Bilissi“, „Die Tapferkeit ist eine Erbschaft“). Seine Kühnheit stellt er schon als kleiner Junge unter Beweis. Sie zeigt sich körperlich im Aushalten von Schmerz und im Umgang mit anderen. König Daa erhält die Prophezeiung, daß der Junge, der seinen Schmerz beherrschen kann, wenn er dessen Fuß mit einem Speer durchbohrt, eines Tages ein „*cɛfarinba*“, ein bedeutender *cɛfarin*, sein werde, dem Daa sein Vertrauen schenken solle (Tarawele 2000: 23)³⁴². Keinem, auch Daas eigenen Söhnen nicht, gelingt es, die Prüfung zu bestehen, den Mund zu beherrschen und zu schweigen und den Schmerz zu ertragen (ka se a da la k'i dade ka se ka tamani dimi munu) (ebd.: 35), wichtige Kennzeichen des *cɛfarin*. Nur Bakari sagt nichts, senkt nicht den Kopf, weint nicht, ergreift schon gar nicht die Flucht, wie die anderen, sondern lacht. Bakari soll daraufhin Daas Pferd ins Gehöft bringen und ungerührt führt er den Befehl aus, bis der Faama sich nicht mehr zurückhalten kann und fragt, was er denn am Fuß habe, da erst blickt Bakari nach unten und sagt, beim Eingang habe er in einen Dorn getreten. Diese Selbstbeherrschung und Unerschrockenheit beweist Bakari auch in dem schon erwähnten Duell mit dem Prinzen, außerdem in einer daran anschließenden Episode, in der er allein Segu gestohlenes Vieh zurückbringt, bevor als schwierigste Herausforderung das Duell mit dem schrecklichen Bilissi geschildert wird. Nicht nur die Erzählung der Ereignisse, auch der Diskurs des Erzählers betont die Auszeichnung Bakarijans als *cɛfarin*, zum Beispiel durch die Bezeichnungen, die er im Text erhält: „*ceminɛɛ*, *ɲanaminɛɲana*“ (ebd.: 46) („Mann-Fänger-Mann“, „Held-Fänger-Held“), „*Togotigi*  *Kɛɛtigi*“ (ebd.: 76) („Berühmter, Kampfmeister“), „*Cɛsurun cɛjan* [...] Bakarijan kɛra waraba den kelen ye. Ko waraba den kelen ka fisa ni jakumaden segifa ye“ (ebd.: 65), („Kurzer Mann langer Mann“ [...] Bakarijan wurde zum einzigen großen Löwenkind. Man sagt, ein einziges großes Löwenkind ist besser als ein Korb voller Katzenkinder“) , „Dana“ (ebd.: 88) („Held“), „sebagā“ („Mächtiger“),

342

Die Sorge von Daa ist, einen *cɛfarin* zu seinen Kindern zu machen, um seine Macht zu konsolidieren und es seinen *fadenw* aufzunehmen. Also auch hier wieder Parallele zu Sininkajan, der seinen Rivalen nicht unterlegen sein will. Hier ein Ausdruck der auch bei Jafe vorkommt: „A ka npogo don fadenw na“. S. auch S.63 in Bezug auf Bakarijans Stärke.

auch durch wiederholte Vorhersagen des Marabuts, daß Bakarijan ein *tɔgɔtigi* sein werde, wie es noch nie zuvor einer gesehen wurde (ebd.: 76). Bakarijan wird immer wieder zwischendrin mit seinen Attributen bezeichnet, wird immer wieder daran erinnert (z.B. ebd.: 81f), so daß der Text zu einem einzigen Lobpreis Bakaris und damit eine Zelebrierung der richtigen *ɕɛfarinya* wird. Er ist das Beispiel für Mannhaftigkeit.

Die *ɕɛfarinya* unterliegt einem Ehrenkodex. Zum Beispiel dürfen sich nur zwei Gleichgestellte miteinander messen. Darauf weist Bakari hin, als die Söhne des Königs ihn zum Kampf herausfordern: „Ihr seid Kinder des Königs (Prinzen, Reiche, Mächtige) / Ich bin Kind von Armen (ein Armer, Ohnmächtiger) / Kind des Königs und Kind von Armen kämpfen nicht miteinander [...] Wir sind keine Kampfgegner“ (ebd.: 48) und er bittet sie einzuhalten; er verweist auf ihren unterschiedlichen sozialen Status, aufgrund dessen sie verschieden seien und der Ehrenkodex verbiete, sich mit Schwächeren zu messen, dies sei eine Schande. Also der *hɔrɔn* muß sich, wenn er sich Gegner aussucht, nach einem Kodex richten, der vorschreibt, mit wem er sich im Streit messen darf und damit wird eine ganze Reihe von Personen von vornherein ausgeschlossen, nämlich alle die, die nicht gleichen Status' sind³⁴³.

Tɔgɔ

Ist *malo* als Beschämung das unbedingt zu Vermeidende des *hɔrɔn*, so ist *tɔgɔ* (Name, Renommee) das unbedingt zu Erlangende. Die *hɔrɔnya* ist verknüpft mit dem *tɔgɔ*, hat als Motivation die Suche nach Renommee. *Tɔgɔ* wird durch kühne Taten erreicht: Auch hier greift der Erzähler auf das Sprichwort „*kɛko de ye fɔko ye*“ (Tarawele 2000: 47, 65) zurück (vgl. Kapitel zu Segu), das Tarawele mit „*Ce qu'on fait est ce qu'on dit [...] C'est la réalité qui se raconte [...] on le dit pour soutenir, expliquer les faits d'un grand roi [...] kɛko c'est un fait réel*“ übersetzt (Interview 09.05.2013, Bamako).

Auch hier folgt Bakarijan dem Vorbild seiner Eltern:

Kɔdaa ni Jɛnɛba y'u den wolo tɔgɔ kama. A fa Sininkajan Kɔnɛ ye tɔgɔ sɔrɔ, Segu n'a nɔnadugu bɛɛn a nɔgɔn nafoletigiba tun tɛ [...] Tɔgɔ, hadamadenw bɛ sa ale de nɔfɛ“ (Tarawele 2000: 56).

Kɔdaa und Jɛnɛba haben ihr Kind wegen des Renommées geboren. Sein Vater Sininkajan hat Renommee erhalten, in Segu und Umgebung gab es keinen Reichen wie ihn [...] Das Renommee – die Menschen sterben dafür.

Nachdem Bakari mit dem ersten Duell sein Potential als *ɕɛfarin* beweist, macht die zweite Episode aus ihm einen tatsächlich Gerühmten. Hier jagt er nicht nur die gestohlenen Kühe und bringt sie zurück, sondern es ist gleichzeitig eine Jagd nach dem – genauso wie *malo*

³⁴³

Das gleiche bei Lamidu, der sich nicht mit den *jeliw* zu streiten hat (s. unten).

personifizierten – *togo*, auf dessen Suche er sich begibt und mit dem er zurückkehrt und damit auch das Renommee seines Heimatortes vergrößert (ebd.: 91f).

„Bakari mana segin ni misiw ye / O be ke Bakarijan *togo* ye [...] A nana n'u ye fo Segu denen / A ni korota fana nana / A ni *togoba* fana nana. / Bakarijan seginna Segu *kono* ni *togoba* ye. Mogo te *togo* *soro* n'i ma ko gelen ke“ (ebd.: 88f).

„Bakari mag den Kühen folgen / Dies schafft Bakarijans Renommee [...] Er kam mit ihnen bis zu den Toren Segus / Er kam mit dem Aufstieg / Er kam auch mit großem Renommee / Bakarijan kehrte nach Segu zurück mit großem Renommee. Ein Mensch erhält kein Renommee wenn er nicht eine schwierige Sache vollbracht hat.

Jeliya

Die Differenz von *jeli* und *horon* spielt in diesem Text fast keine Rolle. Jeliya wird zwar aufgerufen, zum einen implizit durch die Herkunft des Stoffs und durch die Verwendung von Erzählverfahren, die von *jeliw* üblicherweise angewendet werden³⁴⁴ und zum anderen explizit durch den Auftritt von *jeliw* als Protagonisten. Diese Protagonisten spielen aber für die Geschichte nur eine marginale Rolle. Hier dienen sie dazu, Stolz und Kühnheit des Helden Bakaris hervorzuheben.

Das erste Mal, also relativ spät im Vergleich zu allen anderen Texten, erscheint ein nicht weiter bezeichneter *jeli* als Bote des Königs, dem es gelingt, mithilfe seiner rhetorischen Mittel den noch jungen Bakari nach Segu zu bringen. Die Textstruktur ändert sich hier von Fließtext zu Versen. König Daa schickt zunächst einen *tonjon*, um ihn zu holen, der Bakari mit „*bilakoro*“ („Unbeschnittener“, also: Kind) anspricht. Seiner Einladung zum Hof des Königs leistet Bakari nicht Folge, ebensowenig der eines zweiten *tonjon*, erst als ein *jeli* ihn in einer respektvollen, angemessenen Weise anspricht, akzeptiert er die Einladung. Der *jeli* spricht Bakari mit seinem *jamu* an: *Kone*, statt mit „*bilakoro*“, preist ihn, und erreicht damit das Ziel seiner Mission³⁴⁵.

Der *tonjon* hat das *jama* des Wortes nicht beachtet und hat Bakari beleidigt. Der *jeli* dagegen kommt „avec la forme, des bonnes manières, respects, il se sent concerné maintenant“ (Tarawele, Bamako: 09.05.13) er ist geschickt mit dem Wort umgegangen. Die Episode illustriert die Kapazität der Einflußnahme des *jeli* und auf der Seite des *horon* dessen Pflicht der Nachgiebigkeit dem *jeli* gegenüber.

³⁴⁴

Zum Beispiel: Daa wird mit seiner Genealogie und einem Lobpreis, verselang eingeführt (ebd.: 21); Spruch über Segu (ebd.: 20).

³⁴⁵

Die gleiche Struktur wird später nochmals aufgegriffen, als Bakari Bilissi provoziert und Daa ihm Boten schickt, um ihn zu holen. Hier kommt der *jeli* allerdings zu spät, die Provokation kann nicht mehr zurück genommen werden. Die Leute berichten erschreckt dem König, der erst einen Boten, dann einen anderen schickt, um Bakari zu holen und ihn zu stoppen, aber er kommt erst als drittes ein *jeli* geschickt wird, der ihn preist. Ähnlich auch: Nachdem er erfolglos zwei *tonjonw* geschickt hat, schickt er seinen *jeli*, der keine Angst hat (Kesteloot 1993 II: 76), genauso: *jeli* als Diplomat (ebd.: 77). In einer Episode erniedrigt sich Da sogar soweit, daß er mit seinen 35 *jeliw* persönlich kommt um sich mit Bakari zu versöhnen und ihn um Hilfe zu bitten (ebd.: 65ff).

In der Figur des jeli zeigt sich die Bedeutung des Wortes als Machtinstrument: Wer das Wort beherrscht, beherrscht die Menschen. Der jeli kann sprechen ohne Anstoß zu erregen, ohne daß sich sein Gegenüber angegriffen oder beleidigt fühlt, sondern stattdessen respektiert und geachtet und bereit auf den jeli einzugehen und dessen Wünsche zu erfüllen. In der rhetorischen Respekterweisung liegt ein persuasives Moment. Die angemessene Form, die durch eine Demonstration der Achtung des Gegenübers diesen in einen bestimmten emotionalen Zustand versetzt dient als Voraussetzung für Persuasion.

Die Persuasionskraft der jeliw wird verstärkt durch die Konvention der Freigebigkeit, die sich auch in Nachgiebigkeit äußert, die das Verhalten des *horon* dem jeli gegenüber regelt.

Außer als einzelner jeli mit Botenfunktion erscheinen jeliw nur noch ein einziges weiteres Mal als Gruppe von Preissängern, als Bakari den Kopf seines enthaupteten Duell-Gegners Bilissi nach Segu bringt, wo er von ihnen als Tröster und Hoffnung der jeliw preisend begrüßt wird (Tarawele 2000: 127f). Ansonsten ist es aber stets wie oben beschrieben der Erzähler selbst, der ohne jegliche explizite Verweise auf jeliw den Helden lobpreist.

Der Text ist eine Illustration einer *cefarinya*, die ohne jeli auskommt³⁴⁶. Es ist einer der wenigen Texte, in denen es Helden ohne jeliw gibt. Bakari ist ein Held der sich selbst genügt. Auch er sucht seinen *togɔ*, das Renommee, das hier aber nicht von den jeliw abhängig ist, sondern vor allem von anderen Protagonisten, von 'den Leuten', von den *fadenw*, von den *sekukaw* (Einwohner von Segu), den Frauen, produziert wird.

Der Vers, der ihn preisend zum notwendigen Beschützer Segus macht, und damit die letzte Episode der Erzählung in Gang bringt, die Mordpläne Daas auf sich zieht, hat sogar Bakari selbst zum Urheber und nicht etwa einen jeli³⁴⁷. Er erfindet seinen eigenen Lobpreis und treibt die Handlung selbst voran.

Die *horonya* Bakaris braucht die *jeliya* nicht. Die Differenz wird zwar aufgerufen und durch verschiedene Rollen konstruiert, aber der jeli ist hier dem Kontext von Segu zugeordnet und damit auf der 'falschen' Seite.

Die jeliw, die auftreten, tun dies im Dienste von Segu bzw. des Königs. Ihnen gegenüber gibt Bakari nach, verhält sich also ihnen gegenüber wie es vom *horon* gefordert wird, benötigt aber selbst keinen jeli. Die Funktionen des jeli werden von anderen Figuren übernommen, wenn

³⁴⁶

An Stellen, an denen man einen jeliw erwarten würde, fehlen sie, zum Beispiel: Bei der Verhandlung mit Daa, nach der er Pferd und Gewehr mitnimmt, redet Daa selbst, es gibt keinen jeli.

³⁴⁷

Bakari ist auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, er denkt über seine Heldentaten nach, die Wochen vergehen und eines Tages fällt ihm ein Vers ein: Mein Fuß steht über einem Graben, wenn ich ihn wegnehme, fällt ganz Segu hinein und nur ich kann sie wieder herausholen (Tarawele 2000: 131f). Der König, dem der Vers zu Ohren kommt, plant daraufhin, ihn aus dem Weg zu räumen.

Bakari tatsächlich einmal auf sie angewiesen ist: Nach Renommee strebt er zwar, aber dafür werden nur einmal die jeliw genannt. Ratgeber braucht er nicht, mit einer Ausnahme, in der sein sprechendes Pferd diese Rolle übernimmt. Boten braucht er auch nicht. Hilfe bekommt er von seinem Sohn, ansonsten braucht er nur die Hilfe eines Marabuts für die magische Ausstattung, die für das entscheidende Duell nötig ist.

Da die Funktionen der jeliw für die Geschichte entweder nicht gebraucht werden, oder von anderen erfüllt werden, greift sie auch fast gar nicht auf den jeli zurück. Da der jeli immer als Mittel zum Zweck in den Geschichten auftaucht, es nie um ihn geht, ist er hier fast unsichtbar. Das, was normalerweise erst durch die Differenz ermöglicht und hergestellt wird, die *horɔnya* eines Protagonisten, kommt hier ohne das differente Gegenüber aus. Der *horɔn* kann hier *horɔn* sein ohne jeli. Bakarijan als *horɔn* wird nicht über den jeli definiert. Die *horɔn*-Identität bildet sich ohne die Differenz zum jeli. Wo in anderen Texten die Differenz als Interdependenzbeziehung den Helden macht, sowohl auf der Ebene des Erzählens als auch auf der der Erzählung ist sie hier kaum vorhanden.

Dies betrifft auch den sonst prominent verhandelten Aspekt der *lahɔrɔnma*. Dieses Element der Differenz erscheint ohne die Differenz. Großzügigkeit erscheint hier nur marginal im Sinne materieller Gaben an die jeliw, und auch nur am Rande als das Nachgeben ihnen gegenüber, dafür aber völlig unabhängig von der Differenz als grundsätzliche Handlungsform des Protagonisten:

Bakari ist freigebig in dem Sinne daß er alles gibt und dabei sein Leben in seinem Handeln riskiert. Er ist auch freigebig dem jeli gegenüber in dem Sinne, daß er auf dessen Bitten hin nachgibt. Dadurch aber, daß er als autonomer Held keinen jeli zur Seite hat, übernimmt er auch nicht die Rolle eines *jatigi*, der für einen bei ihm angestellten jeli sorgt. *Lahɔrɔnma* zeigt sich daher bei Bakari im Sinne der Hingebung im Handeln. Das Identitätsmerkmal der Freigebigkeit kann sich auch konstituieren, ohne daß dafür ein Gegensatz benötigt wird.

Jeli Baba Sisòkò. Die solitäre Protagonistin Nyagalen

Das von Jeli Baba Sisòkò rezitierte *maana Lamidu Soma Nyakate* erzählt in erster Linie die Geschichte einer anderen Figur, Nyagalen, statt die der im Titel aufgerufenen. Schon der Titel führt den Rezipienten in die Irre, indem vorgeblich eine Fokalisierung eingenommen wird, die dann aber im Text subvertiert wird. Diese Vorgehensweise wird im Text noch mehrfach angewandt. Die Differenz von *horɔn* und jeli wird in Bezug auf verschiedene ProtagonistInnen aufgerufen, von denen Nyagalen autark als unabhängigste erscheint.

Der in Mali und ausschließlich auf Bambara publizierte Transkription einer Performance ist

ein Foto des jeli mit *ngoni* vorangestellt, sowie ein nur wenige Zeilen umfassendes Vorwort des hier fast unsichtbaren Transkriptoren, das die intendierten Leser anspricht („Schüler tapferer Helden, Liebhaber der Bamanansprache, Suchende der Selbstkenntnis des Landes“) dann folgen zwei Sprichwörter („Die Ungeduld auf das ausgesprochene Wort ist der Appetithappen / Das Versprechen ist ein Fangseil“) und der Hinweis, daß dies nach der Transkription von *Daa ka kòrè kèlè* wie angekündigt der zweite Text ist, den zu veröffentlichen es Gott angenehm war (Sisòkò 1986: 5). Mit dem zweiten Sprichwort wird ein Ethos-Aspekt der *horɔnya* aufgerufen, der sich in dem ganz ähnlichen Aphorismus ausdrückt:

dajuru tɛ horɔn na
 karafe t'a la
 horɔn sirifen y'a dalakan ye (ebd.).

Der horɔn hat keinen Zaum
 Er hat keine Zügel
 Der horɔn ist gebunden durch sein Wort.

Hier bezieht es sich wohl konkret auf die Transkription von Sisòkòs *maana*, die der Transkriptor Kalilu Tera versprochen hatte. Dieses in der epischen Literatur immer wiederkehrende Motiv wird aber auch innerhalb des Narrationtextes selbst aufgegriffen und dient hier als Garantie für die Ausführung einer Handlung.

Statt der akustisch wahrnehmbaren Elemente der Performance wird der in Versen aufgebaute Text hier begleitet von Zeichnungen. Die einzelnen Abschnitte bekommen außerdem Titel und werden so zu Kapiteln mit Überschriften. Diese Maßnahmen können als ein Versuch gedeutet werden, den Mangel an Lebendigkeit und musikalisch-stimmlichen Strukturelementen der 'auf Papier gelegten Worte' auf visuelle Weise wett zumachen. Die Zeichnungen sind mit sparsamen Mitteln gezeichnet, aber aussagekräftig: So wird der „cè farin“ Lamidu stets mit seinem Gewehr im Hintergrund dargestellt, während der Landwirt Du Muke mit Attributen seines Reichtums an landwirtschaftlichen Erträgen gezeigt wird und der jeli immer mit seiner *ngoni* zu sehen ist. Die materiellen Attribute von jeli und *horɔn* entsprechend ihrer Rollenzuschreibungen werden mit Gitarre und Gewehr hier aufgerufen. Bloß dient das Gewehr nicht dem Vollbringen einer Heldentat sondern es wird hinterrücks ein Mord verübt und die *ngoni* ist dementsprechend auch nicht Begleiter eines entsprechenden Lobpreises.

Die geistreich konstruierte Geschichte ist von einem der in Mali bekanntesten Meister des Wortes, der jahrzehntelang, von den 60er- bis 90er-Jahren, regelmäßig im Radio zu hören war, Plot und Figuren sind ohne weiteres wieder zu erkennen³⁴⁸, Sisòkò gestaltet den Stoff jedoch auf eigene Weise³⁴⁹.

Er situiert die Geschichte in den Kontext von Segu und der (wohl von Tera stammende) Titel

³⁴⁸

Auch andere jeliw erzählen diese Geschichte, es gibt mind. eine weitere Transkription (s. Dombrowsky-Hahn 2001).

³⁴⁹

s. Carovani 2016 (Link im Literaturverzeichnis).

des ersten Abschnitts lautet „cè farin baro“ („Unterhaltung des kühnen Mannes“). Der Text beginnt mit

„Lamidu Soma Nyakate, masakè don, a tun bè Lamidu.

Jelikè mògò tan ni fila tun b'a bolo“

„Lamidu Soma Nyakate, ein Fürst, das war Lamidu.

Zwölf männliche jeliw waren bei ihm“ (ebd.: 7).

Wie zahlreiche andere epische Texte beginnt auch dieser mit dem Paar Held-jeli: Der Protagonist der Geschichte wird angerufen, und darauf seine jeliw, hier aber sogleich in subvertierter Form. Der Held bekommt weder einen Preisnamen, noch wird irgendeine Heldentat des „cè farin“ genannt und die Großzügigkeit (*lahorɔnma*) den jeliw gegenüber ist verknüpft mit sadistischer Behandlung. Mit „cè farin“ wird die Geschichte zwar in den zu erwartenden Heldenkontext gestellt, und der vorgebliche Protagonist, Lamidu, wird im ersten Satz als „masakè“ vorgestellt, also „großer Herr, Fürst“ genannt. In den folgenden Zeilen erfährt man allerdings, daß seine Kühnheit zunächst in einer überaus strengen Behandlung seiner jeliw besteht: „baro“, Unterhaltung, was auch eine Aktion des Helden bezeichnen könnte, ist hier tatsächlich das Spiel auf der *ngɔni* und die Darbietung von Gedichten („poyi“) seiner zwölf jeliw, die ihn den ganzen Tag mit einem Heldenpreis unterhalten und dafür reich beschenkt werden, was auch detailliert aufgeführt wird. Allerdings werden sie bei Mißgeschicken wie dem Reißen einer *ngɔni*-Saite derart bestraft, daß sie dabei lebensgefährlich verletzt werden. Die Macht des *jatigi* über seine jeliw ist ausgeweitet bis auf deren Leben und Tod. Die *cɛfarinya* Lamidus reduziert sich auch im weiteren Verlauf der Handlung auf eine grausame Behandlung Wehrloser, womit sie einen Gegensatz zum oben beschriebenen *cɛfarin* Bakarijan bildet, sich dagegen aber gut in den Kontext von Segu einbindet.

Multiple Erzählperspektive

Der Leser steht dabei nicht auf der Seite des vorgeblichen Helden, sondern wird vom Erzähler geschickt auf die der so behandelten jeliw gezogen. Zwar herrscht eine auktoriale Erzählweise mit einem außenstehenden, heterodiegetischen Erzähler vor, der in überaus lakonischem Tonfall sachlich beschreibt, doch wechselt gerade an der Stelle, an der der unglückliche jeli zwischen einem mit glühenden Kohlen gefüllten Sack, in den er gesteckt werden soll und zwei ähnlich gearteten Bestrafungen wählen darf, die Erzählweise von der 3. in die 2. Person, so daß der Leser selbst in die Geschichte eintritt, und zwar als jeli in sie hineingezogen wird: „ni e jeli, min ka nkòni juru yobara“...: „Wenn du jeli, dessen *ngɔni*-Saite gerissen war“ ... (ebd.: 8). Dieser homodiegetisch gewordene Adressat bleibt während der gesamten Passage

der detailliert beschriebenen Bestrafungszeremonie erhalten und kurz darauf endet das erste Kapitel. So wird schon gleich zu Beginn das Schema einer gewöhnlichen Heldengeschichte gleich mehrfach unterlaufen, wofür das klassische Konzept der Differenz verwendet, aber subvertiert wird: Zwar tritt ein „cè farin“ genannter Held auf, der um sich eine Schar jeliw als Musiker und Dichter hat, für deren Lebensunterhalt er aufkommt, zugleich wird dieser 'kühne Held' aber nicht etwa eingeführt mit eventuellen Preisnamen oder Berichten über seine Großtaten im Kampf, bei dem ihn die jeliw preisend begleiten, sondern er tritt durch tägliches Nichtstun und Grausamkeit ihnen gegenüber hervor. Nicht nur auf dieser inhaltlichen Ebene, auch auf der Ebene des Erzählens wird der eigentlich hohe Status einer wertvollen Heldenfigur ausgehebelt, indem die Perspektive der jeliw eingenommen wird³⁵⁰. So wird im ersten Kapitel mithilfe der Differenz bereits angedeutet, was im weiteren Verlauf der Erzählung geschieht und wodurch das klassische Schema des Genres der Heldenerzählung subvertiert wird: nämlich der letztliche Untergang des 'Helden' und seine Ersetzung durch eine andere Figur bzw. andere Figuren sowohl auf der Ebene der Erzählung als auch der des Erzählens.

Die Erzählinstanz wechselt noch weitere Male: Die jeliw bitten Lamidu darum, den reichen Landwirt Du Muke besuchen zu dürfen – ein sichtbares Zeichen ihrer Illoyalität und ausgelöst durch die Behandlung, die sie bei ihm erfahren. Dieses Kapitel wird von einem homodiegetischen Wir-Erzähler erzählt, der die Gruppe der jeliw darstellt (ebd.: 21, ähnlich auch 51). Es besteht allerdings vorwiegend aus Dialogen zwischen dem *jelikuntigi* (dem Oberhaupt der jeliw), Lamidu und einem seiner Gefolgsleute. Im darauf folgenden Kapitel erreichen die jeliw Du Muke. Mit den verschiedenen auftretenden Figuren wechselt die Erzählstimme immer wieder hin und her zwischen dem homodiegetischen Wir-Erzähler der jeliw-Gruppe und einem heterodiegetischen auktorialen Erzähler, der mal die Perspektive des einen, mal die eines anderen einnimmt und sich so mal auf die Seite des einen, mal auf die des anderen stellt. An anderer Stelle bezieht sich das „wir“ des Erzählers auf die Einwohner der Ortschaft von Du Muke. Die von Lamidu mit dem Mordauftrag geschickten Sklaven machen sich auf den Weg „zu uns nach Nyèrina“ (ebd.: 81, ebenso 83).

Der Erzähler dieses *maana* gesellt sich hin und her wechselnd zu den unterschiedlichen Protagonisten der Geschichte und den Adressaten. Scheinbar unbeteiligter, auktorialer Erzähler, sorgt er für eine variable Fokalisierung indem er zuweilen eine personale

350

Es wird später ein zweites mal beschrieben, wie der Tagesablauf der jeliw, nämlich durchgängig, abgesehen von kurzen Essenspausen, ngòni spielen zu müssen, bei Lamidu aussieht, aber diesmal in wörtlicher Rede, also in der 1 Person Plural, wodurch hier intradiegetisch homodiegetisch erzählt wird und was weiter dazu beiträgt, die Perspektive der jeliw einzunehmen (Sisòkò 1986: 16f).

Erzählform annimmt oder sich sogar in einen Wir-Erzähler verwandelt, womit er auch die diegetische Ebene wechselt.

Der Erzähler macht ab und zu dem Genre entsprechend Einschübe zur Erklärung von Bräuchen etc. und verwendet dazu wieder die 1. P. Plural als Erzählstimme, in diesen Metalepsen tritt er damit aber völlig heraus aus der Geschichte und stellt sich auf die Seite des Publikums, nämlich der Bambara, der Malier, die zuhören und denen er erklärt (Bsp: ebd.: 69.)

Dies ist ein Erzähler, der auf explizite wertende Kommentare von außen verzichtet und stattdessen mithilfe der Positionierung und dem Wechsel der Erzählinstanz die Rezipienten in die Geschichte hineinzieht und damit für eine Identifikation mit den von ihm intendierten ProtagonistInnen schafft.

Anfangs ist es die Geschichte der jeli, sowohl vom Raum, den sie inhaltlich einnehmen als auch formal, sie sind die Hauptprotagonisten, was auch von der Erzählstimme unterstützt wird. Mit der Hochzeit Lamidus mit Nyagalen ändert sich das schließlich: die Geschichte der jeliw erweist sich als eine Hinführung zur eigentlichen Geschichte. Mit der Eheschließung verschwinden die jeliw völlig aus der Geschichte. Sie haben ihre Funktion erfüllt.

Bereits das zweite Kapitel stellt eine andere Figur vor: der zeitgleich mit Lamidu lebende große Herr (ebenso wie Lamidu als „masakè“ bezeichnet) namens Du Muke Tarawele, dessen Quelle des Reichtums in der Landwirtschaft liegt (kurz als „nyòmasa“, „Hirsefürst“, bezeichnet) und der eine einzige Tochter hat: Nyagalen. Der Titel des Kapitels spezifiziert den zukünftigen Konflikt implizit: es ist überschrieben mit „baana“, „der Reiche“ und kündigt so an, daß es sich um eine Auseinandersetzung zwischen einem durch seine *farinya* gekennzeichneten Charakter (also wild, kühn, gerissen, hart) und einem durch seinen Wohlstand Charakterisierten handelt. *Farinya* und *baana* bestimmen den weiteren Verlauf der Handlung: sie wird angestoßen durch das Motiv des *delili* und *lahɔɔɔnma*, die hier materiell zu verstehen sind und der Reiche findet in der Tat durch die aufbrausende, skrupellose Art des „cè farin“ seinen Tod.

Hɔɔɔnya und jeliya

hɔɔɔnya wird zunächst zwar als Gegensatz zu jo0nya eingeführt, der betreffende Sklave wird aber mit Zuschreibungen der jeliya ausgestattet: Du Mukes Sklave Ala Dungò wird als „jɔn ngaara“ bezeichnet und ergreift ohne Scham das Wort („a da jala ka gèlèn, a tè malo mògò ma“ (Sisòkò 1986: 13)), um anzukündigen er werde dem Fürsten Lamidu einen Besuch

abstatten, um zu bitten („deli“), obwohl, wie der Erzähler versichert, es ihm an nichts fehle. Die jeliw Lamidu verhalten sich anschließend genau wie der Sklave, nachdem dieser sich nach einer Woche genossener Gastfreundschaft wieder auf den Heimweg macht und, Zeuge der Lebensbedingungen der jeli geworden, seinen eigenen *jatigi* preist und die jeliw auffordert, zu diesem zu wechseln. Sowohl Lamidu als auch Du Muke werden als „*jatigi*“ bezeichnet, sowohl in bezug auf den Sklaven als auch in Bezug auf die jeliw. Also auch als Abhängige eines *jatigi* sind sich *jɔn* und jeli gleich. Parallel zum *jɔn* machen sich dann die jeliw auf den Weg zu dessen *jatigi*, um sich von diesem bewirten zu lassen, nachdem sie um die Erlaubnis gefragt haben. Genau wie der Sklave ist er seinem *jatigi* untergeordnet, befindet sich in einem Angestellten-Verhältnis.

Es werden hier verschiedene *horɔnw* einander gegenübergestellt: Lamidu, Nyagalen und Silamaganba, Lamidu als der undiplomatische, gewissenlose *ɕɛfarin*, Silamagan als der dem Ehrenkodex verhaftete Krieger und Nyagalen als die hinreißend schöne, intelligente und selbständige Frau. Alle verkörpern unterschiedliche Elemente der *horɔnya* und haben folglich unterschiedliche Beziehungen zur *jeliya*.

Nyagalen erscheint mit den Attributen Schönheit, Ergebenheit, Sanftmut und Folgsamkeit zunächst als vorbildliche *horɔnmuso*. Als solche wird sie zum Gegenstand des Preisens der jeliw, die Lamidu von ihr berichten. Auch als Lamidu ihr den abgetrennten Kopf ihres Vaters, den er hat umbringen lassen, präsentiert, behält sie ihre extreme Selbstbeherrschung, indem sie ihn für seine Tat lobt: Sie sagt, gut gemacht, das gefällt mir, „*hòrɔnkèw baarakèda ye nin ye*“, „Das ist die Arbeit der *horɔn*-Männer“, wenn du das nicht gemacht hättest, hätte ich nicht geglaubt, daß du ein „*kèlèmasa*“, ein „Kriegsfürst“ seist und daß du über „*faamaya*“, Macht“ verfügst (Sisòkò 1986: 85). Sie zielt damit genau auf das *ɕɛfarin*-Konzept, das dem Denken ihres Mannes zugrunde liegt, womit sie ihre Menschenkenntnis geschickt ausnutzt, denn ihre Unterwürfigkeit ist nur Schein, ihre Akzeptanz gespielt, ihre Worte ironisch, was allerdings ihr plumper Ehemann nicht realisiert. Im Gegensatz zu ihr ist Lamidu der leicht aufbrausende, unbedacht handelnde *ɕɛfarin*, der den jeliw auf den Lobpreis der Qualitäten Nyagalens entgegnet, er wolle sie heiraten, und wenn ihr Vater Du nicht einverstanden sei, werde er gegen ihn Krieg führen, und ihm die Kehle durchschneiden. Hier sind die jeliw sofort als Ratgeber und Vermittler zur Stelle: Nachdem sie ihren *jatigi* zunächst angestachelt haben, besänftigen sie ihn sogleich wieder und arrangieren die Hochzeit, die sie selbst provoziert haben, sie haben sich quasi selbst geschickt, denn sie sind Auslöser des Auftrags, den sie für ihren *jatigi* auszuführen haben.

Nyagalen dagegen ist hier absolut selbständig. Sie wird zur eigentlichen Protagonistin und Heldin des *maana* und bestimmt klug und selbstbewußt den ganzen weiteren Verlauf der Geschichte. Sie findet selbst eine Lösung, entscheidet alleine und bringt die entsprechenden Protagonisten zur Ausführung von ihr geplanter Handlungen. Sie bringt Silamaganba Koyita mithilfe eines Boten dazu, ihr bei ihren Racheplänen dienstbar zu sein.

Zwei das *maana* bestimmende Leitmotive sind das der *malo* und das der *lahɔɔɔnma*, die jedoch von den einzelnen ProtagonistInnen unterschiedlich aufgegriffen werden.

Lahɔɔɔnma

Außer der *malo* ist *lahɔɔɔnma* ein handlungsbestimmendes Element der *hɔɔɔnya*. *delili* / *lahɔɔɔnma* nimmt einen entscheidenden Platz in der Geschichte ein, indem es zum Thema des ersten Teils wird und eingesetzt wird, um zum eigentlichen Konflikt der Geschichte zu führen. Lamidu wird zunächst als der typische *jatigi* vorgestellt, der für den Unterhalt der bei ihm angestellten *jeliw* sorgt: Er hat den *jeliw* je eine Frau und eine *ngɔni* gegeben, er kommt für ihren gesamten Lebensunterhalt auf; es wird einzeln aufgeführt, was er alles für seine *jeliw* tut und seine Großzügigkeit so hervorgehoben und dann: „Das alles tat Lamidu Soma Nyakate für die *jeliw*“. Der Erzähler teilt uns mit, sie hätten nichts anderes zu tun als für ihn *ngɔni* zu spielen, während die weiblichen *jeliw* überhaupt keine Arbeit verrichteten.

Über die Problematik von *deli* / *lahɔɔɔnma* als die Differenz von *jatigi* und *jeli* bestimmenden Elementes entspinnt sich der am Beginn der Erzählung stehende Konflikt, der zur eigentlichen Handlung führt. Die *jeliw* verlassen Lamidu über drei Monate lang, beeinflusst von den Worten des *jɔn* Ala und der harten Strafen Lamidus müde, um Gast eines anderen *jatigi* zu sein. Das Motiv des untreuen *jeli*, der zeitweise nach einem großzügigeren *jatigi* sucht, findet sich auch in der Erzählung über Kore Duga (s. Kapitel zu Segu). In jenem Fall entfacht der *jeli* dadurch einen Krieg, in diesem Fall provoziert er eine Hochzeit, in jedem Fall aber dient es dem Ingangbringen der Geschichte. Die Differenzzuschreibung des Großzügigen vs. Empfangenden wird als Motor für die Handlung genutzt. Die Untreue der *jeliw* führt zu der Begegnung mit Nyagalen, der Tochter des vorübergehenden neuen *jatigi* Du Muke und dient damit der Einführung der eigentlichen Protagonistin der Geschichte.

Der Entschluß der *jeliw* löst bei Lamidu Ärger aus, der sich zunächst in penetrantem Schweigen ausdrückt, wodurch er sein Mißfallen ausdrückt, bevor er sich zu beleidigenden Worten hinreißen läßt, was von den *jeliw* wiederum als ein Tabubruch empfunden wird (Sisòkò 1986: 23f).

Auch bei der Beschreibung ihres Aufenthaltes bei Du Muke wird wieder ausführlich erzählt, mit welchen großzügigen Gaben sie ausgestattet werden, die diejenigen Lamidus bei weitem

übertreffen. Du Muke wird damit zum *faden* Lamidus. Das *lahorɔnma* als freigebiges Verschenken materieller Gaben wird sogar zu einem Wettkampf unter den Familienmitgliedern, auch hier wieder eine Parallele zu Motiven aus den Geschichten um Segu, in denen Wettkämpfe der Freigebigkeit als Aktionen, die zum Renommee führen, gedeutet werden. Auch hier verkünden die jeliw am Ende ihres Besuches, sie würden die Großzügigkeit Du Mukes weitererzählen.

Die Konvention der Nachgiebigkeit den jeliw gegenüber als gute Charaktereigenschaft wird nicht nur von den jeli-Figuren aufgerufen, sondern auch vom *horɔn* Du Muke. Für ihn sind eine Verweigerung den jeliw gegenüber (also der Streit mit ihnen) sowie sein cholerischer Charakter Grund des Zweifels an dessen Eignung als Gatte für seine Tochter (ebd.: 63), und tatsächlich läßt die Erzählung seine Befürchtung kommender Konflikte wahr werden.

Nach ihrer Rückkehr hören die jeliw nicht etwa Vorwürfe. Die Kritik an ihrem Verhalten drückt sich im Schweigen Lamidus aus und darin, daß er ihnen die üblichen Mahlzeiten entzieht und damit eine der Grundaufgaben des *jatigi* nicht mehr wahrnimmt.

Der Konflikt wird schließlich beigelegt durch die Beredsamkeit des jeli, indem er eben gerade die Frei-/Nachgiebigkeit des *horɔn* als Argument anführt und damit seine Rolle als Rhetoriker und Empfangender erfüllt. So wie der *jatigi* ist auch der jeli umgekehrt in der Lage, diesen zum Fasten zu zwingen, erweist sich dem *jatigi* schließlich überlegen: Bevor Lamidu beim Frühstück seinen Löffel zum Mund führen kann, stimmt der jeli einen ironischen Lobpreis an, ihn als Geizkragen spottend, der Lamidu den Appetit verdirbt, in dem er ihn beleidigend „*masakè nugujugu*“ nennt, (*nugujugu*: Egoist beim Essen, jemand der seine Mahlzeit nicht teilen will), womit das zentrale geforderte *lahorɔnma* aufgerufen wird (ebd.: 44). Dies geschieht drei Tage in Folge. Am dritten Tag wird Lamidu die Situation tatsächlich unerträglich. Der Streit wird schließlich beigelegt, indem Lamidu nachgibt, sich entschuldigt und seinen jeli darüberhinaus beschenkt:

i ka hakè to, ne jalaki don. / mògò ni jeli tè kèlè. / n ko: ne kannaduloki de ye e ye; / ne kunnabanfula de y'i ye; / ne sennasabara de ye e ye; / fèn min, ne da de ye e ye. / n ko: ne koli safunè de ye e ye, / jeli de ye se ka hòròn ko k'a jè, o, / hòròn tè se k'i yèrè ko k'i jè. / jeli de ye se ka kuma hòròn fè, / hòròn tè se ka kuma jeli fè (ebd.: 47).

Er bittet um Entschuldigung, er habe Unrecht, denn

jeliw und *horɔnw* streiten nicht miteinander. Mein Hemd(?) am Hals bist du, meine Kopfbedeckung bist du, mein Schuh am Fuß bist du, mein Mund, ich sage, meine Seife zum Waschen bist du, jeliw können *horɔnw* rein waschen, *horɔnw* können sich nicht selber rein waschen, der jeli kann dem *horɔn* etwas sagen, der *horɔn* kann dem jeli [aber] nichts sagen“.

Das Verhältnis ist wieder, wie es nach der den Text bestimmenden Logik zu sein hat. Die Differenz wird hier aufgebaut durch zwei Figurentypen, die miteinander durch unterschiedliche Rechte und Pflichten miteinander verbunden sind. Per se ist der jeli der

Bekommende: in materieller und immaterieller Hinsicht. Er erhält Geschenke und er bekommt Recht. Der *jatigi* gibt ihm (nach). Die Ungleichheit macht aus dem *jatigi* den (Nach-)gebenden und damit Streit zum Tabu. Bereits im Titel des Kapitels werden die Rollen von *jeli* und *horon* festlegt, als zugehörig zu verschiedenen Kategorien und daher in einem Verhältnis, das per se Streit und Gegnerschaft nicht zulässt, anders als das Verhältnis zwischen zwei *horonw*, das durch *fadenya* gekennzeichnet sein und in offene Feindschaft übergehen kann: „*hòròn ni jeli tè kèlènyògòn ye*“ („*horon* und *jeli* sind keine Kontrahenten/Gegner“). Der Text stellt damit die Differenz her, um den Konflikt zu schüren und wieder zu lösen.

Durch *deli* und *lahorɔnma* entsteht eine Zirkelstruktur: Die *jeliw* müssen zu Du Muke reisen, um Nyagalen zu sehen, und sie müssen sich wieder mit Lamidu versöhnen, um ihm von ihr berichten zu können, damit sie seine Frau werden kann. Die *jeli*-Figur mit ihrer spezifischen Rolle wird gebraucht, um die Erzählung zu realisieren.

Die Gabe wird hier umfassender verstanden als als bloßes Überreichen materieller Güter: Sie bedeutet neben dem materiellen Geben auch ein *Nachgeben*, also ein Recht-geben.

Bei den einzelnen Protagonisten überwiegt mal das eine, mal das andere und wird außerdem unterschiedlich interpretiert, verhandelt und realisiert, verschiedene Protagonisten setzen dabei unterschiedliche Schwerpunkte bzw. gehen verschieden damit um, in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Realisierung der *horonya*, damit zusammenhängend ihrer jeweiligen Gestaltung der Differenz zu den *jeliw* und abhängig von ihrer jeweiligen Funktion für die Erzählung.

Auch hier tritt das Differenzkriterium der Freigebigkeit aufgrund der Autonomie der Hauptfigur bei Nyagalen nur begrenzt auf und ähnlich wie bei Bakari: Wenn Nyagalen auf *jeliw* trifft, verhält sie sich, wie es der Differenz entspricht, sie beschenkt sie großzügig, als sie die Gastfreundschaft ihrer Familie suchen, sie zeigt sich also punktuell in ihrem materiellen Aspekt.

Lahorɔnma erscheint auch in der Bedeutung von Nachgiebigkeit der *horonw* den *jeliw* gegenüber, das deren Persuasionsmacht verstärkt: Nicht nur läßt Du Muke sich vom *jeli* schnell überreden, Lamidu seine Tochter zur Frau zu geben, sondern er sieht Streit mit den *jeliw* als einen Ausdruck der Mißachtung des Gebots der Nachgiebigkeit als schlechtes Charaktermerkmal an.

Die Nachgiebigkeit den *jeliw* gegenüber ist ein starker Aspekt zur Bekräftigung der Differenz: Sie wird damit zu einer Beziehung, die dem einen Part stets das Recht zuweist und ihm damit eine entsprechende Machtposition ermöglicht. Konflikte werden auf diese Weise nivelliert.

Lobpreis

Kuma und Panegyrik stehen in Verbindung mit der *lahorɔnma*. Der *jeli* wird hier dem Topos des Beredten zum Zweck der Persuasion mit der das Erbitten einhergeht, wie bereits oben gezeigt wurde. Das Wort der *jeliw* erscheint aber auch von seiner künstlerischen Seite, als „*poyi*“ (Dichtung) und panegyrische Rede, die zum Beispiel, über die Abstammung der *horɔnw* informiert, ihren Wert herausstellt und sie so auch wieder zu Großzügigkeit veranlaßt. der *jeli* singt beispielsweise Du Muke zur Begrüßung den Lobpreis der Genealogie der Tarawele („*mabalima*“).

Nachdem Silamaganba Lamidu besiegt und gefesselt hat und Nyagalen bestätigt hat, ja, so habe sie sich das vorgestellt, wird ein Preislied eingeschoben, das mit „*solu yo*“ beginnt, einem vielfach in panegyrischen Liedern verwendeten Ausdruck des Lobpreises und dann die Erklärung, hier liege der Ursprung desselben:

„*solu yo*“ tara o don de; / ni *jelimuso* min y'a da, / k'a kè kònyòdònkili ye, / a bè hòròn nyuman deli n'a ye./ „*solu yo*“ tara nin de kan o don, / Lamidu Soma Nyakate minè don / Silamaganba Koyita fè (ebd.: 101f).

Das „*solu yo*“ kommt von diesem Tag; / als die *jeli*-Frauen, die das gesungen haben, / und daraus ein Hochzeitslied gemacht haben, / es bittet den guten *horɔn* damit um etwas. / Das „*solu yo*“ kommt von diesem Tag, / der Tag an dem Lamidu Soma Nyakate gefangen genommen wurde / von Silamaganba Koyita³⁵¹.

Gegenstand des Lobpreises sind Du Muke, Nyagalen und Silamagan, aber aus unterschiedlichen Motiven: Bei Du Muke wird dessen Abstammung thematisiert, bei Nyagalen deren körperlichen und charakterlichen Vorzüge und Silamagan³⁵² wird für eine gute Tat besungen, die er vollbracht hat. So versammeln sich in den Preisliedern alle drei Bestandteile der *horɔnya*: Herkunft, Ethos und Aktion.

Malo

Ehrgefühl ist hier eine der *stärksten* Motoren für den *horɔn* oder zumindest das vielfach verwendete Motiv. Nyagalen hantiert geschickt mit dem Ehrgefühl Silamagans. Sie läßt ihm einen goldenen Gürtel bringen und ihm ausrichten, wenn er Lamidu töte, werde sie ihn heiraten, wenn nicht, solle er sich den goldenen Gürtel umlegen, und sich so selber zur Frau machen, denn das Leid einer Frau könne nicht durch eine Frau gelindert/beendet werden. Wie sie vorausgesehen hat, reagiert Silamagan ganz dem Ehrenkodex entsprechend mit dem

³⁵¹

Wa Kamissoko führt den Ausdruck auch auf Silamakan zurück, ohne jedoch näher darauf einzugehen: „Quant aux griottes, elles débutent leurs chants par la formule Y â n' mari yô, Silamakan nyanna wô, san ba djimbé: « Ah ! mon maître, ô ! chevaux de guerre, Silamakan fut valeureux qui chevauchait le bel alean descendu du grand ciel »“ und Cissé erklärt in der Fußnote dazu, es handele sich um Silamakan-Ba Koita, der Ende des 10. Jahrhunderts über Soro, deren Ruinen unter dem Namen Sorotomo bekannt seien geherrscht habe und er sei berühmt geworden durch seinen Widerstand einer Armee aus Wagadou gegenüber, wofür der Lobpreis entstanden sei (Cissé Kamissoko 1988: 323).

³⁵²

„Silamaganba ist gekommen, der Dorn in meinem Fuß ist verschwunden“.

Versprechen, der Bitte nachzukommen oder zu sterben.

Lamidu wird dann aber nicht durch einen Gewehrschuß getötet, sondern durch Piment, in das er selbst sein Gesicht taucht. Auch er wird dabei wiederum gelenkt durch Nyagalen: Nachdem Silamagan ihn besiegt und gefangengenommen hat (was eine Erzählzeit von gerade mal knapp einer Seite einnimmt) und Nyagalen fragt (!), ob er ihn nun töten solle, hält sie ihn davon ab. Auch hier wieder handelt und spricht sie voller Ironie und sorgt dafür, daß sie dem äußeren Anschein nach alle Anstandsregeln befolgt und dementsprechend nicht zur Auftraggeberin eines Mordes an ihrem Mann wird³⁵³. Stattdessen treibt sie ihn in den Selbstmord, indem sie vor dessen Augen Silamagan ihr Bett herrichtet, es folgt eine detailliert und explizit beschriebene Liebesszene. Solcherart gedemütigt, bleibt Du Mukè nur der Suizit. An der ganzen Episode hat der Erzähler sichtlich seinen Spaß. Die Rache wird zu einem humoristisch ausgestalteten Vergnügen, bei dem der Rezipient auf der Seite Nyagalens mitlacht.

Kurz bevor der gerufene Held seine Braut mit sich führen darf, verwendet Nyagalen noch einmal die Ethos-Komponente der *horonya*, um sich für die Zukunft abzusichern: Nyagalen, immer klug und vorausschauend, verkündet, sie werde sich nun selbst das Leben nehmen, um einer Demütigung und zerstörten Reputation zu entgehen, denn sie befürchte, Silamagan werde verbreiten, sie habe ihn gerufen, um ihren Mann zu töten. Auch hier reagiert dieser wieder wie von ihr vorausgesehen, er antwortet: „Ne ye hòròn de ye; / fo ka taa a fò, i sara, ne tènà i kunnada. / sabu la, fèn min kèra i la, n y'o mèn. / n tè i kunnada“, „Ich bin ein *horon*; / solange du lebst, werde ich dich nicht demütigen. / Denn ich habe gehört, was dir angetan wurde. / Ich werde dich nicht demütigen“ und damit sein Wort als Ehrenmann gibt (Sisòkò 1986: 109).

Horonmuso und jeliw

Oben wurde die Parallele der Zuschreibungen der *jeliw* und denen des *jon* gezeigt. Es gibt aber auch Parallelen zwischen der *horonmuso* Nyagalen und den *jeliw*. Ähnlich wie die Mutter Sunjatas ein Freudenlied anstimmt, als ihr Sohn sich zum Laufen erhebt, singt Nyagalen selbst das „*solu yo*“, als sie Silamagan nach dessen Hilfeleistung in ihr Bett einlädt. Der Unterschied zwischen den oben erwähnten *jelimusow* und der *horonmuso* liegt nicht im Gesang an sich und auch nicht im dargebotenen Lied, sondern im Zweck und im Rahmen der Darbietung.

353

„ne bolo tè se a ma / e bolo tè se a ma / a ni hakè tè to an si la“, „Ich lege nicht Hand an ihn / du legst nicht Hand an ihn / ein Unrecht an ihm wird nicht auf unserer Linie / unserem Stammbaum liegen“ ? (Sisòkò 1986: 105).

Nyagalen erweist sich nicht nur als Sängerdichterin, sondern versteht auch das gesprochene Wort geschickt einzusetzen, mal in Form einer Lobrede auf ihren Mann, mal zum Anstacheln und Motivieren für eine 'Heldentat' und für das Abnehmen eines Versprechens. Genauso wie die jeliw benutzt sie dabei das Ethos-Konzept der *horonya* zur manipulierenden Einflußnahme auf andere Figuren. Ironie ist dabei sowohl bei ihr als auch den jeliw Teil einer fingierten Lobrede (bei ihr glaubt Lamidu sich tatsächlich gepriesen, bei den jeliw ist es offensichtlicher Spott). Sowohl Nyagalen als auch die jeliw nehmen gewitzt Einfluß auf die Handlung³⁵⁴. Nyagalen kommt ohne jeli aus und erfüllt selbst jeli-Funktionen.

Wie bei Taraweles *Bakarijan* erscheint auch hier mit Nyagalen eine von jeliw unabhängige Hauptfigur, aber der Erzähler geht ganz anders mit der jeli-Figur um. Der Autor ist selbst ein jeli und bindet jeliw geschickt als wichtige Protagonisten in die Erzählung ein, sie machen die Geschichte der Heldin erst möglich, indem sie zu ihr hinführen. Sie sind verbunden mit einem anderen Protagonisten, der als Gegensatzfigur zu Nyagalen, der Heldin der Geschichte, auftritt. Es tauchen also zwei verschiedene *horon*-Figuren auf, eine, die autonom ist, und eine, die, aber in konfliktueller Form, mit ihnen in Beziehung steht und am Ende untergeht. Die Interdependenzbeziehung wird also mit den zwei Protagonisten doppelt aber jeweils unterschiedlich, subvertiert.

Die Autonomie einer weiblichen Hauptfigur zeigt auch die im folgenden analysierte Erzählung über Sara, die sich ganz ähnlich wie Nyagalen Gender-Vorgaben entsprechend der Vormundschaft entzieht.

Siramori Diabaté: Ehrenwort der trickreichen Sara

In der gesungenen Erzählung *Sara*, mit der die jelimuso Siramori Diabaté aus Kela bekannt wird, tritt eine weitere starke *horon*-Frauengestalt auf. Kela ist ein bedeutendes Zentrum der Oralkunst der jeliw³⁵⁵. Über Siramori Diabaté sagt der jeli und Percussionist Adama Dramé „Tu pouvais rien faire d'autre que d'écouter" (Dramé / Senn-Borloz 1992: 207). Mit Fanta

³⁵⁴

Am Ende des Besuches bei Du Muke gelingt es einem jeli mithilfe einer List, Nyagalen noch einmal zu Gesicht zu bekommen. Einer der jungen jeli sagt, he was sollen wir unserem König erzählen, wir haben das Mädchen von Du nur einmal gesehen und dann nie wieder, das geht nicht, wir müssen sie nochmal sehen bevor wir aufbrechen und der alte jeli sagt, wie stellst du dir das vor, das geht nicht, und der junge sagt, doch, ich habe eine Idee (Sisòkò 1986: 36). Der junge jeli geht zurück ins Haus und dann fängt er an zu schreien und ruft „Ich habe einen Djinn gesehen“ und Du sagt zu den jeliw sie müssen bleiben, der Junge sei krank, er muß geheilt werden. Den ganzen Tag wird es nicht besser und Du fragt abends ob er nicht Nyagalen gesehen habe (ebd.: 37). Er ruft sie, damit er sie anschau und der Junge sagt, „das ist ein Djinn“ und Du sagt, das sei seine Tochter, er solle seinen Geist beruhigen, und bittet Nygalen, ihn an der Hand zu nehmen und durch den Ort zu laufen, bis er wieder klar ist, und so sehen sie nochmal alle jeliw. Dann steigen sie auf ihre Pferde und reiten nach Hause (ebd.: 38).

³⁵⁵

Vgl. Camara 2006: 13.

Damba aus Ségou war sie in den 60 und 70er Jahren eine von Malis bekanntesten Sängerin. Besonders erfolgreich während Modibo Keitas Amtszeit, 1960-68, verkörperte sie als *ɲaara* Wissen und Weisheit mit sängerischer Virtuosität und einem umfangreichen, alle Generationen ansprechenden Repertoire aus Preisliedern, aber auch Geschichten-Liedern, in deren Mittelpunkt Frauen stehen, wie der hier besprochene Text. Siramori, gestorben 1989, war großes Vorbild für nachfolgende Sängerinnen.

Eine Besonderheit der Geschichte von Sara im Gegensatz zu den bisher besprochenen epischen Texten liegt in ihrer Äußerungsform, die mehr noch als die mit eingeschobenen Liedpassagen psalmodierten Texte aus Gesang besteht. Dies ist auch einer der wenigen von einer weiblichen Performerin stammende Text im Korpus. Das Erzählen in Gesangsform ist allerdings nicht eine nur weiblichen Performern vorbehaltene Praxis³⁵⁶, wenngleich andersherum weibliche Akteure fast ausschließlich Gesang als Ausdrucksform wählen (vgl. Kapitel Lieder).

Sara gibt es in verschiedenen Versionen³⁵⁷. Ich beziehe mich hier auf Camara 2006, eine kommentierte Übersetzung einer Performance, Johnson / Hale / Belcher 1997, eine Übersetzung einer Aufnahme von Charles Bird von 1968, auf Diabaté / Jansen 2002, eine CD mit der Aufnahme und einer Übersetzung des Textes im Booklet, sowie auf Diabaté 1970 (*Janjon*), der in seine schon in Kapitel VII erwähnten Sammlung bekannter Lieder des Manden eine Adaption von *Sara* einfügt.

Die *jeliya* wird in diesem Text vor allem in seiner formalen, rhetorischen Gestaltung sichtbar. Performerin ist eine *jeli*, die ihre Position und ihre textgestalterischen Kompetenzen nutzt, um eine beispielhafte Frauenfigur zu zeichnen, die in ihrem Verhalten zugleich gültigen Wertvorstellungen entspricht *und* ihr individuelles Ziel erreicht, das gesellschaftlichen Normen entgegensteht. Die sich die Deutungshoheit über Vorstellungen angemessenen Verhaltens zuweisende Erzählinstanz erschafft damit selbst, was sie vorgibt weiterzutradieren. Die gesamte Konstruktion der Geschichte, die Lösung ihres Konfliktes, verrät die Stellung der Erzählerin als *jeli*, deren zugewiesene Rolle es ist, gesellschaftliche Regeln zu bewahren, für sie einzustehen. Sie geht mit dieser Rolle jedoch sensibel für gesellschaftliche Umbrüche um.

Das [...] Problem gestaltet die Erzählerin in ihrer Eigenschaft als Bewahrerin der Tradition so, dass daraus

³⁵⁶

Mir liegt z.B. selbst eine in Segu gemachte Aufnahme eines *jeli* vor, die diesem Prinzip unterliegt.

³⁵⁷

Z.B. auch <<<https://www.youtube.com/watch?v=L2DKWmBzEug>>>. Dies ist eine Aufnahme von der Kassette *Sira Mori*, Syllart, SYL 83106, hier wird die Sängerin begleitet von einem Balafon, anders als bei der Aufnahme von Jansen, bei der sie auf der Kora begleitet wird.

kein offener Konflikt entsteht. Die Heldin unterwirft sich deshalb nach außen hin den traditionellen Vorschriften [...] In ihrer Geschichte geht es nicht darum, die Tradition zu beseitigen. Deshalb führt die Geschichte am Beispiel ihrer Heldin eine Haltung vor, die auf einen Kompromiss zwischen dem Alten und dem Neuen hinausläuft (Camara 2006: 16).

Die Differenz spielt für den Gang der Handlung und die Modellierung der Protagonistin keine Rolle, obwohl das der *horonya* inhärente zentrale Moment des Worthaltens eine entscheidende Rolle spielt.

Ehrenwort und Emanzipation

Sara kann als ein Lehrstück der *horonya* verstanden werden, indem es ihr zentrales Element, das Einhalten des gegebenen Wortes, thematisiert und denjenigen preist, der dem Ideal des *kankelentigi*, dessen der sein Wort hält, entspricht, hier aus einer weiblichen Perspektive, Performer ist eine *jelimuso*, die eine weibliche Hauptfigur besingt, die ihre Eheschließung selbst in die Hand nimmt. Sara, die sich ihrem Liebsten versprochen hat, bekommt starke Bauchschmerzen, als sie einen anderen heiraten soll und umgeht so die arrangierte Hochzeit. So wird der Text auch gelesen als feministisch-emanzipatorische³⁵⁸ Botschaft, als Plädoyer für die Liebesheirat: Durán nennt *Sara* „one of the first Manding songs with an essential feminist message (Durán 1995: 205). Der Text läßt sich also als einer verstehen, in dem es um die Ehre des *horon* gehe, wenn er sein Wort hält, während er für die Selbstbestimmung von Frauen eintrete, oder als einer, der die heldenhafte Geschichte eines Mädchens erzählt, um den Wert des Wortes zu zelebrieren.

Schon der Titel ist so gewählt, daß in ihm auf eine Reihe von Bedeutungen angespielt wird, die verschiedene Interpretationen möglich machen, die sich in der wissenschaftlichen Rezeption widerspiegeln. Der Bambara Begriff *sara* ist nicht nur ein Mädchenname, sondern bedeutet je nach Tonhöhe 'Bezahlung' (*sàra*) oder 'Charme', 'Anmut', 'Reiz' (*sára*); Jansen übersetzt mit 'popularity' und weist auch auf die Bedeutung von 'furu sara': „the marriage which ends in divorce“ hin (Jansen 2002: 7). Bereits Diabaté weist auf die verschiedenen Bedeutungsebenen hin, die jeweils auch unterschiedliche Adressaten bedeuten: „La chanson [...] est devenue une chanson pour amante fidèle. Ensuite, à partir de l'ambiguïté du terme « Sara », la chanson a encore évolué, car de nos jours Sara glorifie l'homme qui honore son serment“ (Diabaté 1970: 97). Er bringt die unterschiedlichen Bedeutungen in vier Versen zusammen:

Sara résiste à tout.
Sara, c'est le charme,
Et le charme est le gage
De la parole donnée (Diabaté 1970: 102).

358

Vor allem bei Sidikou 2001 und Durán 1995.

Der Titel verweist auf Saras Schönheit und einen wesentlichen Aspekt der *horonya*, den die Protagonistin widerspiegelt: Sie wird als „kankelentigi“ bezeichnet und ist „Long-necked“ (Johnson / Hale / Belcher 1997: 114), das eine ist ein gender-unspezifisches Kriterium, das jemanden ehrt, der den Preis für das gegebene Wort 'bezahlt', es also einlöst, das andere verweist auf ihre weibliche Schönheit und damit auf ihren Charme.

Die Erzählerin erklärt selbst: „Sara is sung for those who keep their promises“ (Jansen 2002: 11), womit sie auf die in diesem Text zu meisternde Herausforderung hinweist. „Kankelentigi“ ist derjenige, der zu seinem Wort steht und ein gegebenes Versprechen einlöst, der einmal Ausgesprochenes nicht zurückzunehmen versucht, dessen Wort von heute dem von gestern entspricht, dessen Wort und Tat eins sind. Hier wird der Topos des Sprechens als Risiko bedient: Wer ein Wort ausspricht, gibt damit ein Versprechen und macht sich abhängig, zum 'Sklaven'. Das Wort macht den Freien zum Sklaven, daher singt die Erzählerin: Deine Eltern machen dich zum Noblen, du machst dich selbst zum Sklaven. Nobler ist man durch Abstammung, Sklave (des Wortes) durch eigenes Verhalten. Die bereits in Kapitel VI erläuterte Zirkelstruktur der *horonya* über einen 'sklavenhaften' Zustand kommt auch hier zum Tragen.

Die Erzählerin greift hier also auf anerkannte Gemeinplätze zurück, um ihre rebellische Protagonistin sympathisch zu machen.

Um die Schwere der von der Protagonistin zu erfüllenden Prüfung hervorzuheben, weist die Erzählstimme immer wieder darauf hin: „Giving your word is misery [...] Nobles must hold their word“, oder auch „„Giving your word is hard“, dies zieht sich leitmotivisch durch den Text (Johnson / Hale / Belcher 1997: 116f). Das Wort zu geben ist hart, eine „misery“, denn Noble, die keine unehelichen Kinder sind, so die Erzählstimme, müssen ihr Wort halten. Die legitime Abstammung impliziert nach dem Kodex der *horonya* ein entsprechendes Verhalten. Ein weiteres Leitmotiv ist daher: „Sara is song for those of one voice“, anders ausgedrückt, in der Übersetzung von Camara: „Sara huldigt derjenigen Person, die ihr Wort hält“ (Camara 2006: 8). Diabaté beginnt:

On chante Sara
Seulement pour ceux
Qui n'ont qu'une parole [...]
Difficile est l'art de la parole,
Et contraignant la parole donnée (Diabaté 1970: 99).

In dieses konzeptuelle Setting wird die Protagonistin gestellt, die vor dem Dilemma steht, das ihrem Liebsten, den sie „mein Zwillings-Gleicher“ („*filanin-nyogon*“) (Johnson / Hale /

Belcher 1997: 117) nennt, gegebene Wort, nur ihn zu heiraten, einzuhalten, ohne ihre Familie (und damit gleichermaßen sich selbst) zu beschämen. Im Zusammenhang mit dem Einhalten des gegebenen Wortes wird das Kernelement der *horonya*, *malo*, als handlungsgestaltend verwendet: Sara ist bereits einem anderen versprochen, und nicht nur das, der Brautpreis ist bereits gezahlt, die Gäste sind angereist, das Fest ist bereits im Gange. Ein Rückzieher bedeutet das Aussetzen der *malo* nicht nur sich selber, sondern auch des ausgewählten Bräutigams samt seiner Familie und auch das ihrer Eltern und ist daher inakzeptabel.

Sara, bereits im Haus des für sie bestimmten Gatten angekommen, 'findet' allerdings eine Lösung, um der *malo* als Beschämung zu entfliehen und weder ihre Nächsten zu beschämen, noch ihr gegebenes Wort zurücknehmen zu müssen: „She said her belly was in pain“ (ebd.). Niemand, der gerufen wird, ist in der Lage, sie zu heilen, im Gegenteil, Kopfschmerzen kommen hinzu. Nach drei Tagen sagt ihr Bräutigam, der Brautpreis solle zurückgegeben werden, er wäre beschämt vor seinen *fadenw* und damit wird plötzlich das Bestehen auf der arrangierten Hochzeit zur *malo*, die Bauchschmerzen können als Wille Gottes oder von einem Feind verursacht gedeutet werden, Sara damit als unter höhere Einflüsse geraten angesehen, die Ehe wird annulliert.

Sara gibt selbst die Lösung der heiklen Situation vor: Sie sagt zu ihren Eltern, der Mann, der ihren Bauchschmerz heilen könne, sei ihr Mann. Sie gibt ihrem Liebsten das Rezept für das Heilmittel, wodurch Sara letztlich ihr Ziel erreicht, ohne daß ihre Eltern, deren Autorität sie nicht in Frage stellt, das Gesicht verlieren. Der Konflikt löst sich in einem Happy End, der Beschämung, *malo*, entkommen.

Lobpreis des *kankelentigi*

Sara wird dafür geehrt, daß es ihr gelingt, ihr Wort zu halten. „Das Ehrenwort ist heilig“ (Camara 2006: 8), bzw. „Heilig ist das Ehrenwort“ (ebd.: 9), „Das Ehrenwort ist also Sara heilig“ (ebd.: 11), „Weil das Ehrenwort heilig ist (ebd.: 12)“, „Der Adlige soll darauf schwören, daß das Ehrenwort heilig ist“ (ebd.) wird in Camaras Version als Leitmotiv gebraucht. Es geht eigentlich darum: Verspreche nichts, was du nicht halten kannst. Das Versprechen Saras ist vor dem gesellschaftlichen Hintergrund, in der Eheschließungen von der Familie arrangiert werden, sehr gewagt, weswegen sich ihr Liebster auch die ganze Zeit wundert. Wer etwas verspricht, ohne es einhalten zu können, geht beschämt und damit dem schlimmsten Übel für einen *horon* ausgesetzt aus der Geschichte heraus ('Der Tod ist besser als die Beschämung'), wer aber etwas eigentlich ganz und gar Unmögliches verspricht, und es dann einhalten kann, ist ein Held. Deshalb ist Sara eine Heldin, der ein Lied gewidmet ist.

Der Text spielt mit dem Ideal des *kankelentigi*, der sein Wort unter allen Umständen und um

den Preis seines Lebens einhalten muß. Der Text sagt, es sei ihr Versprechen, was sie schmerze. Beachtet man die Wirkmächtigkeit des Topos des gehaltenen Wortes, der ja einer der prominentesten der epischen Literatur ist und im Zentrum der *horonya* steht, liegt es nahe, die Aussage, die der Text die Protagonistin immer wieder machen läßt: „My belly is aching“ (Jansen 2002: S.12) in gewisser Weise als 'wahr' zu begreifen.

Wie die Erzählstimme explizit sagt: „Indeed, her promise made Sara sick“ (Jansen 2002: 13).

Das Versprechen, das droht, nicht eingehalten werden zu können, verursacht reale Schmerzen.

Deshalb ist es hart, *horon* zu sein, Diabaté läßt Sara zu ihrem Geliebten explizit sagen:

Mon père me destine à un prince. Quand on voudra me conduire à lui, j'aurai mal, et tous les féticheurs seront impuissants à me guérir. En fait, je ne simulerai pas: j'aurai mal à la parole donnée. Et si tu revenais après sept ans, je serais là à t'attendre. Seule la mort peut me délivrer de ce serment (Diabaté 1970: 101).

Das Worthalten wird als höheres Gesetz begriffen als Gehorsam den Eltern gegenüber³⁵⁹.

So schließt Samori:

When a free man is not able to accomplish something,
He must not promise it,
Because his promise will commit him
He must never withdraw his word
Totem of the Fulbe, totem of the Maninka, totem of the Bamana
What do you say about this now?
Think about it! (Jansen 2002: 14).

Jeliya

Jeliw tauchen hier nur im Rahmen der Hochzeitsfeier auf, also nicht auf der Seite der Protagonistin. Sie werden nach Hause geschickt, als Saras Bauchschmerz beginnt. Jeliw, die nur als unpersönliche Gruppe von Musikern auftreten³⁶⁰ stehen auf der institutionellen Seite der Gesellschaft, auf der, die die Einhaltung institutioneller Entscheidungen fordert und also nicht auf der individueller Verwirklichung, persönlicher Neigungen und also auf der Seite eines patriarchalischen Systems, denn die Entscheidungen werden von den männlichen Figuren getroffen. Jeli-Figuren sind also auch hier, wie in anderen Texten ganz unterschiedlicher Genres (s. die folgenden Analysen zu Ibrahima Ly, Ousman Diarra, Awa Keita) dem Glück weiblicher Protagonistinnen im Wege. Sie verkörpern eine maskuline, institutionelle Seite der Gesellschaft, sind hier Vertreter der patriarchalischen Ordnung. Die von ihnen hergestellte Kohäsion existiert um den Preis persönlichen Glücks, insbesondere der

³⁵⁹

Wie in einem Märchen, in dem das gebrochene Versprechen mit dem Tod bestraft wird: Zwei Mädchen schwören sich, nie zu heiraten, die erste flüchtet, wird von einer Schlange gebissen und stirbt, die andere gibt nach und heiratet, bricht aber tot zusammen, als sie das Haus des Bräutigams betritt (Görög-Karady / Meyer 1988: 125f). „Le respect de la parole donnée l'emporte sur la coutume relative aux règles d'alliance“ (Meyer / Görög-Karady 1984: 30, Anmerkung).

³⁶⁰

„The tam-tam players played for her, / The balafon players played for her, / The jelimusow played their karinyan for her“ (Jansen 2002: 12).

Frauengestalten, die daher, ohne jeli, durchaus handlungsmächtig, ihre eigenen Strategien entwickeln, um ihre Ziele zu erreichen, wie es auch der Figur Nyagalen gelingt.

Scham-Prinzip und Trickster-Strategie

Sidikou liest dies als Trickster-Verfahren. Sie nennt *Sara* ein „portrait of a woman trickster“ (Sidikou 2001: 159), denn hier wende eine Frauenfigur eine List an, um aus einer unangenehmen Situation zu entkommen. Frauen stünden vor der Notwendigkeit, Tricks anzuwenden um aus unangenehmen Situationen zu entkommen (ebd.: 160f). Das Epos weise darauf hin, daß Frauen von der Gesellschaft unterdrückt werden, daß aber ihre Situation nicht unveränderlich sei, sondern sie trotzdem Handlungsmöglichkeiten hätten (ebd.: 163).

Trotz der Funktionsweise der Gesellschaft in hierarchischen Ordnungen gibt es für die Untergeordneten Spielräume der Handlungsgestaltung, indem sie diejenigen, denen sie untergeordnet sind, lenken. Untergeordnetsein bedeutet nicht völlige Machtlosigkeit, was durch das Primat der Scham, die das Aufrechterhalten des Scheins von Ordnung nach außen hin fordert und im Verborgenen Handlungsspielräume eröffnet, gefördert wird.

Sara setzt sich *innerhalb* der geltenden Normen durch. Siramori Diabaté, die selbst ein im Vergleich zum üblichen Standard unabhängiges Leben führt (vgl. Jansen 2002: 4), stützt sich nicht auf revolutionäre Konzepte, sondern auf konservative, die allgemein anerkannt sind, um für ein emanzipatorisches Anliegen Partei zu ergreifen³⁶¹. Sira Moris Rhetorik nutzt zwei sehr starke Argumente, um für die Legitimierung der Liebesheirat Stellung zu beziehen: Das Worthalten und den Willen Gottes³⁶². Während das eine Kernelement der überlieferten gültigen Normen und Wertvorstellungen im Zusammenhang mit dem Verhaltenskodex der *horonya* ist, ist das andere ein religiöses. Sie greift damit auf zwei unterschiedliche Bereiche mit hoher Autoritätswirkung zurück.

³⁶¹

Es war gesellschaftlich geduldet, daß sich unverheiratete Jungen und Mädchen als Liebespaar zusammentun, das allerdings platonisch beliben mußte und nicht in eine Ehe münden durfte. In den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entsteht unter dem Einfluß von zurückkehrenden Migranten eine Jugendbewegung, die einen neuen Lebensstil favorisiert, der sich im Konflikt mit tradierten Bestimmungen befindet (Camara 2006: 15f). Seydou Badian's Roman *Sous l'orage*, der in Kapitel XV beschrieben wird, spiegelt diese Umbrüche und die zwiespältige Rolle der jeliw darin wieder. Unter Berücksichtigung des historischen Kontextes der Entstehung von *Sara* erscheint Siramori Diabaté selbst wie eine „Sara“, die die ihr zugewiesene Rolle einhält, das heißt, das Besingen tradierter Werte als jelimuso, dabei jedoch ihre individuellen Neigungen und Ansichten realisiert, worin einer der Gründe ihres Erfolges liegt.

³⁶²

Rhetorisch sehr geschickt: „How can the confidence between two /dignified people be spread, if not by God? / How can the confidence between an / engaged couple be spread, if not by God?“ (Jansen 2002: 11). Und später, aus dem Mund des Bräutigams, als sie unter den Schmerzen leidet: „What God does not want, that will not happen“ (Jansen 2002: 12). In Johnson: „Why union happens is that love is of paradise“, dazu die Interpretation „Sira Mory's story constructs a strong argument for love and for marriage based on love. Love, she argues, is Allah's will. It is something of the hereafter, the eternal, something of paradise. The union of two people is first and foremost the will of Allah“ (Johnson / Hale / Belcher 1997: 115).

Der Text plädiert nicht für eine abrupte Änderung der gesellschaftlichen Normen. Der Wert familiärer Kohäsion bleibt wegweisend³⁶³. Sara sorgt sich um das Wohl, das heißt, die Ehre, ihrer Eltern: „Sara's mother kept on crying, buru-buru-buru / She said: Mother do not cry, / May God stop your crying“ (Jansen 2002: 13).

Er illustriert – humorvoll – wie eine Figur ohne eine offene Auseinandersetzung, die nicht nur ihre Familie, sondern auch sie selbst und ihren Liebsten der Beschämung aussetzen würde, ihr Ziel erreicht. Das Vermeiden offener Konflikte, das Sidikou als Trickster-Verfahren liest, ist eingebettet in den wirkungsmächtigen Diskurs von Ehre und Beschämung, der die Würde einer Person an bestimmte Handlungsweisen (eigene und von anderen, mit sich verbundenen ausgeführte) innerhalb einer hierarchischen Ordnung knüpft. Während offener Widerstand, direkte Konfrontation, die Würde verletzen würde, können so nicht nur ihre Eltern das Gesicht wahren, sondern auch sie selbst entkommt der Situation ohne ihre *horonya* zu verlieren, die bei einem direkten Verweigern gefährdet wäre.

Sie hintergeht eine Regel, ohne sie zu brechen³⁶⁴. Es kommt darauf an, den Schein zu wahren, das bedeutet, das diskursive Gleichgewicht. Das bedeutet eine Form von Freiheit: Die tatsächlichen Handlungen spielen eine untergeordnete Rolle, solange der Schein, die diskursive Ordnung, aufrecht erhalten wird, unangetastet bleibt, die offizielle, also durch das Wort hervorgebrachte Version der Realität den gesellschaftlichen Regeln entspricht. Dies impliziert, weder sich noch mit einem Verbundene zu beschämen.

Sidikou nennt die von Frauen rezitierten Epen „subversive epic“. „[They] subvert social customs and defy the traditional male definition of epic“ (Sidikou 2001: 145). Als charakteristische Merkmale nennt sie „women fight against problems, barriers and obstacles which are often created and imposed on them by men in society. Second, women are viewed as the heroines of these epics rather than secondary participants in the making and formation of the hero in men's epics“ (ebd.). Außerdem seien sie in Form, Inhalt und Struktur anders, aber inwiefern anders wird nicht erläutert, außerdem seien sie, indem sie sich auf Mythen oder historische Quellen beziehen, an ein weibliches Publikum gerichtet und „they are confrontational inasmuch as they not only recount history but also confront that history (ebd.: 145).

Subversives episches Erzählen geht jedoch wie z.B. das zuvor analysierte *maana* von Sisòkò

³⁶³

Das behutsame Ändern von Traditionen, das heißt, ohne die Alten zu beschämen, wird auch von einem anderen, Altersgenossen von Siramori vertreten, Badian, in seinem Roman *Sous l'orage*, s. Kapitel XV.

³⁶⁴

Janfa, in Segu Hinterlist zum besiegen vorgeblicher Feinde, hier als Methode, Mittel, Verfahren emanzipatorischer Anliegen, auch bei Nyagalen. *Janfa* ist vor allem das Mittel der Frauen.

durchaus auch von männlichen Erzählern aus und ist auch nicht nur an Frauen, sondern an ein gemischtes Publikum gerichtet.

Während in der subversiven Form der Interessensdurchsetzung, die die Harmonie beibehält, die bestehende Ordnung in gewissem Maße perpetuiert wird, zeigt sich der radikale Widerstand der folgenden Protagonistin in einem absoluten Gegensatz zum geltenden System.

Ibrahima Ly. Niélés weibliche *horɔnya* im Widerstand gegen Sklaverei

Von Ibrahima Ly sind zwei Romane erschienen³⁶⁵, von denen hier der zweite besprochen wird, dessen größter Teil im vorkolonialen Mali spielt. Der politisch engagierte Mathematiker, der selbst mehrere Jahre lang politisch inhaftiert ist, nutzt seine Romane, in denen stets Frauengestalten im Mittelpunkt stehen, für eine genaue Analyse gesellschaftspolitischer Mißstände, für die die Narration oft innehält, um vor allem in sich über Seiten hinziehenden Dialogen zwischen den ProtagonistInnen Platz zu machen. In *Toiles d'araignées* geht es um ein Mädchen, das inhaftiert wird, da sie den für sie ausgesuchten alten Ehemann nicht heiraten will und im Gefängnis unter qualvollen Bedingungen schließlich stirbt. Auch *Les noctuelles vivent de larmes* ist ein ohne epische Euphemismen gewaltvoller Roman, dessen erster Teil in einem vorkolonialen Setting stattfindet und von einer jungen Frau, der noblen Lieblingsfrau eines Prinzen, handelt, die mit ihrem kleinen Sohn entführt und als Sklavin verkauft wird und in der Verweigerung der Akzeptanz ihres neuen Status' stirbt.

Mit Ly ändert sich die Figurenkonstellation, die Identität der Protagonistin hinsichtlich der zuvor in diesem Kapitel analysierten Texte: Heldin des Textes ist eine Frauenfigur, die versklavt wird, sich dabei allerdings einer Opferrolle entzieht. Die Perspektive entfernt sich damit wie in *Les amants de l'esclaverie* (vgl. Kapitel VIII) von elitären *horɔn*-Gestalten und nimmt die Leidtragenden des herrschenden Gewaltprinzips in den Blick.

Les noctuelles ist eine Auseinandersetzung mit dem Thema Sklaverei. Es ist ein Buch über die menschliche Identität und über ihren Verlust, über den aussichtslosen Kampf, die Identität in der Sklaverei zu behalten. Dementsprechend thematisiert der Roman vor allem den Gegensatz *horɔn* – *jɔn*. *horɔnya* als der Gegensatz zu *jɔnya* bedeutet sowohl Freiheit als auch Identität, wobei sie sich sowohl über die Abstammung als auch über bestimmte Identitätsmerkmale und Prinzipien definiert. Als *horɔnya* tritt eine Form von Herren-*horɔnya* auf, der die der Protagonistin Niélé gegenübergestellt wird. Diese erhält einen Zwischenstatus, da sie weder mehr eine *horɔnmuso* ist, noch den Sklavenstatus annimmt. Die *horɔnya* der Machthaber wird

365

1982: *Toiles d'araignées*. Paris: L'Harmattan; 1988: *Les noctuelles vivent de larmes. I Ténèbres blanches*. Paris: L'Harmattan.

durch die Differenz zum Sklavenstatus realisiert, der hier zunächst kurz erläutert wird, um deutlich machen zu können, inwiefern Niélé, obgleich versklavt, davon abweicht.

Jonya

Versklavte verlieren ihren Menschenstatus, sie werden zur Ware³⁶⁶. Das Sklave-Werden vollzieht sich dabei in einem Transformations-Prozess, der mit der Entführung oder dem Verkauf noch nicht abgeschlossen ist. Es gehört dazu oftmals die Kastration des Jungen und, wie der Sklavenhändler Yigu es ausdrückt,

„lui faire accepter son nouveau statut. L'enfant devra ignorer jusqu'à son origine ethnique. L'adulte est plus difficile à transformer [...] La mère semble être têtue et fière, mais je saurai la dresser, faire d'elle un bâton dans ma main. Cependant, ce n'est là que la moitié de l'objectif visé qui est aussi de lui conserver son charme, son naturel, sa beauté et sa joie de vivre“ (Ly 1988: 22).

Der Prozess des Sklaven-Werdens gleicht einer Wiedergeburt: „Niélé fut rasée. Comme si elle venait de naître, elle fut baptisée et privée de tout habit [...] on lui fit neuf scarifications [...] Tous les deux devaient être dépossédés de toute histoire autonome, privés de tout lignage, détachés de tout terroir“ (Ly 1988: 29). Das 'Produkt' soll sich durch „l'insouciance, la naïveté, l'irresponsabilité, la conscience de son infériorité, l'absence de toute respect pour soi“ (ebd.: 74) auszeichnen. Alle entscheidenden *horon*-Merkmale, die Zugehörigkeit zu einer renommierten familiären Linie und das Ethos, sind als Sklave ausgelöscht. Alles was als *horon* gut und angesehen ist, ist als Sklave tabu. Der Sklave ist das Gegenteil des *horon*. Das Ausmaß der Sklaverei ist in diesem Roman immens, sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht: „La terre entière est un parc à bestiaux. On ne lutte pas seul contre l'humanité [...] Mon maître est à la fois mon père et ma mère. Je n'ai aucune existence en dehors de lui (ebd.: 69).

'Herren-horonya'

Demgegenüber steht eine Sklavenherren-horonya, von der sich Niélé aber auch differenziert. Die auf der Sklaverei beruhende horonya teilt sich auf in den 'Adel' der *cefarinw* und den der Händler, diese *horonw* sind also Krieger oder Kaufleute. Zu der Gruppe der Freien zählen Figuren von verschiedenem Status. Die Bauern gehören als latente Sklaven, wie unten gezeigt wird, schon nicht mehr dazu, diese horonya ist elitär. Die zwei Figuren Balla, der Menschenjäger, und Yigu, der Sklavenhändler, stehen exemplarisch für zwei Typen der

366

Niélé und ihr Sohn Ngolo werden sofort mit ihrer Entführung zu „deux proies“ (Ly 1988: 18); Über Seiten zieht sich das Verkaufsgespräch um Niélé und ihren kleinen Sohn zwischen dem Entführer Balla und dem Sklavenhändler Yigo hin, und spätestens hier wird klar, es wird hier nicht über zwei Menschen gesprochen, sondern über Waren. Über lebendige Waren, die man „dressieren“ (ebd.: 22) muß. Über die in Gorée verschifften Sklaven: „Les hommes, véritable bétail humain, recroquevillés comme des clés tordues qui n'avaient pas réussi à ouvrir la porte de l'humanité, étaient ensuite entassés dans la côle de l'arche“ (ebd.: 92).

horonya der Freien. Balla verkörpert eine Art alten Krieger-Adel, der auf edle Abstammung und Heldenmut der *cefarinya* gründet, für die er mit einem Preisnamen ausgestattet wird, wobei sich seine Großtaten auf das Versklaven von Frauen und Kindern konzentrieren. Der Entführer, der Ngolo mißhandelt, während Niélé, traumatisiert, keine Regung zeigt,

était connu dans toute la région sous un sobriquet éloquent « Balla yè warayè »³⁶⁷. Les filles le chantaient et rêvaient de figurer un jour dans son harem. Il tirait sa célébrité surtout de son courage, légendaire, et plus particulièrement, du fait qu'il ne payait son « dolo »³⁶⁸ et son tabac qu'avec le prix de femmes et d'enfants enlevés“ (Ly 1988: 19)³⁶⁹.

Das Motiv des Bilissi aus den Epen um Segu, der sein Bier bei seinen Schrecken verbreitenden Besuchen in der Stadt mit unterwegs gefangenen Kindern bezahlt, wird hier aufgegriffen und umgedeutet: Hier gibt es keinen tapferen Bakari, der ihn aufhält, im Gegenteil ist Balla in der dargestellten Gesellschaft ein hoch angesehener horon. Dieser horon gleicht denjenigen von vorher besprochenen Texten, die dem heroischen Ideal anhängen und Großtaten für Renommee vollbringen, jedoch hier nicht im erhöhend rühmenden Genre des Epos, sondern im kritischen Roman, der durch die Fokalisierung auf Niélé und andere Benachteiligte diesen horon anklagt. Während die 'Großtaten' in den Texten um Segu sich bereits durch Raub und Mord auszeichnen, wird hier das noch weiter zugespitzt: Die 'Rivalen', mit denen sich der Held mißt, bestehen aus Frauen und Kindern, Mut wird hier zu Feigheit, das sich Messen mit Gleichwertigen wird zu Gewalt Verüben an Wehrlosen mit dem Ziel von Profit. Der Held wird zum Menschenhändler. Ähnlich wie bei Ouologuem drückt sich die männliche Noblesse durch Gewalt aus: „un pays où la force seule prime et où se lover, à l'instar du millepattes, est le moyen de défense privilégié pour le faible“ (Ly 1988: 26). Dies gilt auch für den anderen mächtigen Noblen: „Le marchand d'esclaves, Mouhamadou Kouma, alias Yigo, était une grande notabilité qui jouissait du respect de tous“ (ebd.: 19). Auf seine Veranlassung werden heimlich Getreidespeicher im Dorf angezündet, und er handelt mit einem sich hilfesuchend an ihn wendenden Bauern um dessen Freiheit; dieser macht sich schließlich mitsamt seiner Familie zum Haussklaven: „A quoi me servirait la liberté que tu me proposes? On ne peut rester libre sans la force“ (ebd.: 27). Yigo besitzt hunderte Sklaven, die er zum Verkauf anbietet und unzählige Haussklaven, die für ihn arbeiten und sich als Soldaten an den zahlreichen Kriegen zwischen den „roitelets avides du

367

In der Fußnote die Übersetzung: „Balla est un lion“.

368

In der Fußnote dazu: „Bière de mil“.

369

Er sagt selbst: „Je suis un noble de la plus haute extraction. Je suis un guerrier du roi“ (Ly 1988: 23). Und er sagt „Il nous arrive à tous, guerriers [et?] marchands confondus, de brûler les récoltes pour affamer les paysans et acheter à des prix dérisoires leurs femmes et leurs enfants“ (ebd.: 24). Und nach dem Verkauf: „Il se reprochait vivement d'avoir accepté de discuter avec un marchand qui n'était, peut-être, qu'un affranchi“ (ebd.: 24).

puissance“ (ebd.) beteiligen oder diese anstiften, wo sie Kriegsgefangene kaufen oder selbst Menschen kidnappen.

Diese Noblesse wird hier auch durch ihren Schein definiert, die vor allem durch die Bekleidung ausgelöst wird, die immer wieder ausführlich beschrieben wird³⁷⁰. Dabei wird oftmals die Nacktheit der Sklaven der luxuriösen Kleidung der Herren gegenübergestellt; die Nacktheit, genauso detailliert beschrieben, wird so zum Gewandt des Sklaven. Diese Logik folgt der Erklärung: „L'homme ne pouvait être que ce qu'il portait. Les vaches, les lions, les ânes et les panthères naissent et meurent avec leur robe. L'homme seul peut s'élever en variant à l'infini ce qu'il porte. Le moins homme de tous les hommes était donc celui qui était démunni, nu“ (ebd.: 53). Der Mensch *ist* seine Kleidung. Nur Niéle bleibt zugleich nackt und nobel (s.u.). Yigo belehrt: „L'homme, c'est d'abord ce qu'il porte [...] Elle comprit que l'habit ne se contentait pas de couvrir, il cachait et transformait [...] l'ensemble des lignes de force qui métamorphosent un tronc d'arbre en un dieu sanguinaire“ und Yigo fährt fort:

L'homme, c'est ensuite *les parents* et les ancêtres. Plus tes ancêtres ont été puissants, plus tu vau, fusses-tu le dernier des imbéciles. *Ton être est donc hors de toi* et si tu es seul et nu, tu n'est plus rien [...] Qu'est-ce qu'une main nue peut réaliser? [...] Commence par réaliser que tu n'es rien [...] Tu es comme un fruit arraché à l'arbre, plus rien ne pourra te ressouder à ton rameau d'origine [...] *Vivre, c'est jouir*. Le plaisir est le but suprême de la vie [...] C'est la queue partout, chez nous [...] Quand sonne l'heure de porter les habits, l'heure où précisément on peut devenir un être humain, et prendre femme, on court voler, brigander, pour garder sa place. La place où *la honte éternelle* [...] Le sybarisme est notre idéal: une vie voluptueuse à l'ombre du travail des autres (Ly 1988: 42f).

Die sich auf die äußere Pracht konzentrierende *hōronya* weist dem Ethos einen untergeordneten Rang zu: Yigos Seele ist klein, vertrocknet und allein zurückgeblieben in dem wogenden Kleidermeer, das Yigo umgibt (ebd.). Das 'Ich' des *hōron* ist außerhalb seiner selbst, in seiner Familie, in seiner Kleidung und konzentriert sich dementsprechend auf das Materielle: Er strebt nach sinnlichem Genuß auf Kosten der Schwächeren. Hier wird die Erzählung um das Schicksal Niélés zum Mittel einer Kritik der aktuellen Gesellschaft, daher auch der Umschwung im zweiten Teil des Romans in die Gegenwart.

Der Raum, der *hōronya* und *jōnya* konzentriert zum Ausdruck bringt, ist der Markt von Kancaba: Versklavte und Herren werden hier gegenübergestellt. Der Markt in Kancaba, wohin Niéle schließlich verschleppt wird, wird als Ausdruck der Profitgier und der Menschenverachtung durch Sybarismus dargestellt. Er ist überschwemmt von Luxusgütern zweifelhaften Geschmacks und Wertes aus Europa und sein Zentrum ist der beliebte Sklavenmarkt, auf dem es folgsame, arbeitssame, robuste Sklaven gibt, die ihren Herrn lieben, Ly beschreibt ihn als schaurigen Ort, an dem Profitgier und monströse Schande herrschen (ebd.: 51).

³⁷⁰

S. auch Ly 1988: 53; Bedeutung Kleidung, hier bei den Weißen: ebd.: 92.

Schein als Sein (nach Sein (Sunjata) und scheinbarem Sein (Segu))

Der Schein ist auch in den Texten um Segu das dominierende Element der *horonya*, nimmt hier jedoch eine andere Qualität an: während in Segu der Schein eine Ironie bedeutet, bedeutet, daß so getan wird, als gäbe es dahinter tatsächlich Tugend und ehrenvolle Taten, als stünde hinter dem Äußeren eine wertvolle, sich durch Ethos und Aktion definierende Identität, ersetzt hier der Schein Tugend und Tat, wird also selbst zur Identität. Der Schein steht nicht mehr für etwas, sondern IST (das) selbst. Es gibt nur noch den Schein. Hier ist die Transformation vom Sein (Sunjata) zum Schein abgeschlossen.

Dementsprechend ist das neue Prinzip „Plaisir“ (Genuß) statt *malo*. Angenehme, stimulierende sinnliche Erfahrungen gelten als höchstes Gut. Entsprechend des äußeren Scheins, der die Identität ausmacht, sind auch die Werte äußerlich. Daher liegt die Priorität auf dem Körperlichen.

Dies führt zu einem weiteren starken Gegensatz zu vorher beschriebenen Konzepten der *horonya*, die die Schamhaftigkeit, die sich aus der Bedeutung immaterieller Werte ergibt, in ihren Mittelpunkt rücken: Diese Noblesse ist gekennzeichnet durch ihre Schamlosigkeit, die in einen Zustand ewiger Beschämung führt.

Die Veräußerlichung des Selbst korrespondiert mit einem Identitätskonzept, das auch in anderen Texten aufgerufen wird und ein Topos der Manden-Literatur ist, daß nämlich das Ich auch durch andere Personen, nämlich Vorfahren, Familienmitglieder, mitgebildet wird. Dieser Topos wird mit Yigos Rede ebenfalls aufgerufen und herangezogen, um die Identitätslosigkeit der Sklaven, die keinerlei Familien- / Linienzugehörigkeit mehr haben, zu zeigen. Der Sklave ist somit doppelt identitätslos: durch seine Nacktheit und durch seine Individualisierung. Allahina, eine ihren Status hinnehmende Sklavin, begründet den mit der Vereinzelung einhergehenden Identitätsverlust:

Le nom est tout. Quand tu appartiens à une famille, tu es à la fois un élément et un tout; toutes les qualités de la famille sont tiennes; tous les actes héroïques, tous les faits marquants qui ont pu jalonner la vie de tes ancêtres, sont tiens. Partout où tu es, les griots chantent tes louanges et te sortent du lot³⁷¹ (ebd.: 32f)³⁷².

371

Vgl. auch: Yigo zu Niélé: „Tu ferais mieux de revenir à de meilleurs sentiments et réaliser que l'individu n'est rien dans notre société. Une étoile seule, même la plus belle de toutes, ne vaut jamais une perle“ (Ly 1988: 46).

372

Allahina: „Je veux que tu acceptes ce sort. J'y tiens, parce que je te tiens pour ma fille. Le passé est bien mort, il a été rasé. Tu ne pourras plus réaliser un seul acte mémorable. Tu ne seras plus rien aux yeux des autres, puisque tu ne peux plus rien donner. Un acte héroïque venant de toi sera considéré comme une folie, et traité comme tel. A quoi sert une vérité à laquelle tu serais seule à croire. Dis-le moi, je t'en prie. Crois-moi, en perdant ton nom, tu as perdu toute dignité. L'homme n'est rien. Le nom est tout [...] Sans famille et sans ancêtres, tu ne connaîtras plus de bonheur. Ta force vitale te vient de tes ancêtres. Tu ne pourras plus l'entretenir par des sacrifices. Tu n'est plus soumise à aucun interdit: tu es en dessous des lois [...] tu es maintenant seule. Tu ne seras rien, si personne ne croit en toi [...] Moi, je ne suis rien. Rien plus rien, c'est toujours rien“ (Ly 1988: 32f).

Jeliya

Diese familiäre Identität wird direkt an die jeliya geknüpft. Sie ist Voraussetzung für einen weiteren Bestandteil der Identität, nämlich der Identitätsbildung durch das Renommee, das durch den Lobpreis der jeliw hervorgerufen wird. Die jeliw sind hier eine Bestärkung dieser Sklavenherren-horonya, deren Existenz sie ermöglichen. Die Identität der horonw ist mit der Rolle der jeliw als Preisende verknüpft, die oben beschriebenen horonw existieren durch die jeliw. Die Identität(sbildung) ist angewiesen auf den Anderen, der bestimmte Funktionen für sie erfüllt. Der *jon* ist der Identitätslose, der horon, der die Identität besitzt und der *jamakala* der die Identität gibt. Identität läßt sich durch Freiheit ersetzen. Damit der horon nicht zum *jon* wird, braucht er den jeli.

Die Gesellschaft ist aufgeteilt in Sklaven und Sklavenhändler: „L'homme, quand il n'est pas marchand d'esclaves, est lui-même un esclave“ (Ly 1988: 66). Dementsprechend stellen die jeliw hier nicht eine dritte Gruppe oder Kaste dar, sondern bilden eine privilegierte Gruppe im Umkreis der Sklavenhändler mit der genau definierten und vom Erzähler kritisierten Funktion, deren Lobpreis zu singen. Zu einer Sklavenkarawane gehören außer den Sklaven und den Herren deren Frauen und jeliw. Sie werden bezeichnet als:

des griots, boute-en-train de la compagnie, laudataires attirés et vénaux des marchands d'esclaves, considérés partout comme l'élite de la société [...] L'ordonnance de la marche macabre obéissait à un rituel immuable. Les griots marchaient en tête, suivis des esclaves. Les hommes libres fermaient la marche“ (ebd.: 80f).

Das ähnelt der Beschreibung Mungo Parks. Der jeli wird für die Erzählung nicht gebraucht, außer als Beschenker und Preisender³⁷³ der Sklavenherren und so das System Mittragender, es überhaupt erst Ermöglichender und, käuflich, gleichzeitig Nutznießer des Sklavenhandels. „Contre la bimbeloterie, les rois et la multitude des nobliaux – qui n'étaient grands que parce qu'il existait des griots pour le leur dire – offraient l'or, l'ivoire, les hommes“ (ebd.: 51)³⁷⁴. Die Differenzbeziehung erscheint hier als eine makabre Interdependenzbeziehung, die das Fundament für ein allumfassendes menschenverachtendes Gesellschaftssystem bildet.

Der jeli wird hier zum Mittel einer aktuellen Gesellschaftskritik. Der Text richtet sich meiner Meinung nach mit der Darstellung von Protagonisten wie Yigo und Balla, aber auch der Masse der Sklaven, an die zeitgenössische Gesellschaft. Es wird zu einer Allegorie, die aktuelle Mißstände anprangert, für die die jeliw mitverantwortlich gemacht werden. Es ist

³⁷³

Z.B. „Au départ de la caravane, une foule compacte s'était masser pour assister à l'événement. Les griots, en effet, chantaient les louanges des amphitryons généreux“ (Ly 1988: 90).

³⁷⁴

Z.B. über Allahina, „esclave de naissance, vendue par un griot qui l'avait reçue, à titre gracieux, d'un noble généreux“ (Ly 1988: 29); „Tu es entièrement à moi. Je te fais cadeau à mon griot, si tel est mon bon plaisir“ (ebd.: 46). S. dazu auch ebd.: 90.

eine Kritik an einer Elite, die auf Ausbeutung beruht, an den Subalternen, die dies passiv hinnehmen, abwarten, sich in Geduld üben und auf bessere Tage warten, und eine Kritik an denen, die durch Propaganda den guten Ruf der Ausbeuter möglich machen und herstellen.

Hier wie in den Texten um Segu dienen die jeliw dazu, durch ihre Funktion als Hersteller des Renommees durch Panegyrik und Empfänger von durch Raub und Krieg erworbener 'Güter' zu einer von Gewalt regierten Gesellschaft beizutragen. Durch ihren Einfluß auf die Definition dessen, der, und dessen, was wertvoll ist, was durch ihre Hoheit über den Diskurs kommt, erschaffen sie die jeweils geltende *horonya*, die jeweils gültigen Wertmaßstäbe, nach denen sich die Gesellschaft ausrichtet, das, wonach die mit ihnen verbundenen Protagonisten streben, das, was als gut und richtig und angesehen betrachtet wird. Im Gegensatz dazu geht die Sympathieträgerin, die Protagonistin, um die es wirklich geht, mit den jeliw keine Verbindung ein.

Die *horonya* Niélé

Die Hauptfigur Niélé hält, obgleich versklavt, an ihrer eigenen Identitätskonzeption fest und entzieht sich somit einer Objektivierung. Sie macht ihre Identität unabhängig von den *horon*-Attributen der Sklavenherren (Kleidung/Reichtum und Familie/Linie, die von der Differenz zu den jeliw gespeist wird), die ihrerseits zu Un-Menschen werden und knüpft ihre menschliche Identität stattdessen an ihren Körper. Sie entwirft dabei eine *horonya*-Konzeption, in der *lahorɔnma* als Hingabe mit dem Begriff des Liebens verknüpft ist und Glück bedeutet.

Mit Niélé wird eine Kritik an der oben beschriebenen Form der *horonya* formuliert. Niélé ist eine interessante Protagonistin, weil sie sich jeder Zuschreibung und einer Einordnung in eine der beiden Gruppen entzieht, sondern ihre eigene, selbst definierte *horonya* hat, die weder der oben beschriebenen Herren-*horonya* entspricht, noch den bisher vorgestellten Konzepten von *horonya*.

Niéle, für die eine Akzeptanz der Sklaverei unmöglich ist, entzieht sich der Entmenschlichung als Sklavin, da sie ihre Würde um jeden Preis behalten will.

- L'esclavage n'enlève la dignité qu'à celui qui n'en recelait point, s'écria la vieille Tokontan.

- Esclave et dignité! Quelle abomination“ (ebd.: 75), antwortet daraufhin Niélé, für die Sklaverei per se der Widerspruch der Würde ist. Wer den Sklavenstatus akzeptiert, hat automatisch keine Würde. Er ist kein Mensch mehr, wie der Name „Tokontan“, „Namenlose“, ironischerweise realisiert. Sie aber, obgleich geraubt und in Ketten gelegt, bleibt menschlicher als die gesellschaftlich als noble Menschen angesehenen, die sie ihrerseits als grotesk entmenschlicht bezeichnet: „Je me sens plus homme que tous les maîtres réunies. Tous les

maîtres sont des monstres. Je ne veux pas d'un monstre“ (ebd.: 67).

Sie verweigert sich einer auf Äußerlichkeit bedachten *horonya* und lebt stattdessen eine *horonya*, die sie an ihrer eigenen Person festmacht. Damit schafft sie sich einen Ausweg, als Versklavte ohne die oben beschriebenen *horon*-Attribute Kleidung/Reichtum und Familie/Linie ihre Noblesse zu behalten. Dabei macht sie eine Entwicklung durch. Zunächst fällt sie in eine tiefe Depression, die zwei Jahre anhält, in denen sie an eine andere Frau, Allahina, gekettet lebt: „Niélé n'avait point réagi : Sa détresse avait pris la consistance et les dimensions d'un océan, et son âme, telle un soleil à bout de course, s'y était progressivement noyée“ (ebd.: 29). Als sie aus ihrer Erstarrung erwacht, widmet sie sich das erste mal wieder der Körperpflege. Ihr Körper, obgleich nackt, wird von ihr zu etwas gemacht, das *selbst* mit Würde ausgestattet ist. Sie bleibt dieselbe wie zuvor, da ihr Körper noch existiert. „Je reste la même personne. Rien en moi a changé. Mes cheveux ont déjà repoussé“ (ebd.: 32f). Die Würde, die bei den Herren-*horonw* an der Bedeckung des Körpers festgemacht wird, wird von Niélé mit dem Körper selbst verknüpft. Damit verkleinert sie den Raum ihres Ichs, das intim wird und damit im Gegensatz zu der oben beschriebenen Veräußerlichung der Identität steht. Es entspinnt sich ein Dialog mit Allahina, in dem sie ihre Menschenwürde derjenigen der Sklavenhalter entgegensetzt:

[...] je suis de nouveau moi-même.

- Tu ne seras plus jamais toi-même. Tu as été rasée et baptisée. Tu as tout perdu avec ton nom [...]
- Je n'ai pas oublié mon nom. Ce que tu dis ne serait vrai que si j'acceptais ce qui m'arrive.
- [...] Oublie tout et essaie de profiter des charmes de ton corps pour t'agréger à une nouvelle famille. Ainsi seulement, tu pourrais un jour inspirer le respect qui n'est que cette peur qui pousse non pas à fuir, mais à s'aplatir.
- Je n'ai jamais recherché le respect, le bonheur me suffisait (Ly 1988: 32f).

Durch die Verweigerung ihres neuen Status befindet sie sich plötzlich in einem identitären Zwischenraum, weder Sklavin noch Noble, in dem sie ihr Selbst wiederfindet. Sie schöpft ihre Identität dabei aus sich selbst und kann so der neuen Nicht-Identität als Sklavin widerstehen. Sie entzieht sich der Transformation und dem Gedächtnisverlust³⁷⁵, die sie nicht als Notwendigkeit, sondern als etwas, das anzunehmen man bereit sein muß, darstellt³⁷⁶. Sie bleibt sie selbst, ein Mensch, Niélé, weil sie noch ihren Körper hat, ihr Gedächtnis und ihren Willen. Aus diesen Elementen zieht sie ihre Identität. Ihr Name, ihre Familie, bleibt ihr in

375

Auch hier: Sie versucht auch ihrem Sohn, von dem sie schließlich für immer getrennt wird, seine Identität mitzugeben, einen Ratschlag mitzugeben, mit dem er sein Ich bewahren kann, eben gerade im Hinblick auf das Konzept der Identität durch Familie: „Partout où tu seras, quoique tu feras, dis-toi que ton père et ta mère te regardent, que toute ton ascendance t'observe, les yeux rivés sur toi. C'est ainsi seulement que ce qui te reste de dignité sera sauve et te sauvera“ (Ly 1988: 40).

376

„-Je suis un esclave.

- Tu as accepté de l'être. On n'est pas esclave, on accepte de le devenir“ (Ly 1988: 66).

ihrem Bewußtsein erhalten. Sie entzieht sich damit einer Entkoppelung von ihrer Linie: Das Element der *horonya*, das in der Verbindung mit einer größeren Gruppe besteht, ist auch für die Identität Niélés von Bedeutung, aber indem es in ihr selbst weiterbesteht, in der Erinnerung. Dadurch, daß für Niélé Identität nicht nur an Äußeres gekoppelt ist, wird sie durch die Veränderung äußerer Umstände nicht automatisch zum *jon*, zum Identitätslosen. Anders als ein in Sklaverei aufgewachsener Mensch hat sie ein Leben in Freiheit erfahren und läßt dies nicht verlöschen. Sie *ist*, behält ihr Selbst, ihr Sein. „Je suis et rien ne parviendra à me défigurer. Une noix de cola qu'on ouvre ne se referme plus“ (Ly 1988: 47). Der Sklavenstatus ist für sie das Ergebnis einer Entscheidung. Unfreiheit und Identitätsverlust müssen akzeptiert werden, um stattfinden zu können. Durch ihr *horonya*-Konzept ist für Niélé der Mensch damit nicht machtlos ausgeliefert äußeren Umständen und der identitären Auslöschung durch Gewalterfahrungen, sondern immer verknüpft mit einem eigenen, inneren Vorgang, einer Akzeptanz der Rolle, die versucht wird, mit Gewalt aufzuzwingen, wie es ähnlich auch in *Les amants de l'esclaverie* anklingt (vgl. Kapitel VIII). Dadurch behält sie ihre Freiheit trotz Sklavenstatus, bleibt frei, weil sie *horonya* anders definiert und damit den freien Willen verknüpft. Die Herren-*horonya* mit ihrem Genuß-Prinzip ist für Niélé dagegen Ausdruck von Unfreiheit. Die vorgebliche Freiheit der 'freien' Sklavenhalter wird von Niélé als zwanghaft demaskiert.

Rien de ce qui dépend de ma volonté n'esquissera le moindre mouvement vers toi [...] La liberté ne peut fleurir où le plaisir est roi [...] ta vérité n'est point la mienne et je ne peux l'accepter qu'en me reniant. Je garde mon dieu dont je suis l'image. Importer un dieu, c'est toujours choisir l'esclavage. Je ne deviens ton esclave, tu le prouves à profusion, qu'en acceptant la vérité qui est ton moi profond, qui te distingue donc de moi et de tous les autres [...] Quel drogué de plaisirs tu es ! Tu veux que la lampe renonce à l'étincelle qui la fait luire. À quoi servirait-elle alors ? (Ly 1988: 46).

Das Festhalten an ihrer *horonya* führt jedoch zum Tod. Die Nichtakzeptanz des aufgezwungenen Status allein ist machtlos gegen Gewalt, der ihr Körper schließlich unterliegt.

Subversiv gegenüber geltenden Regeln ist sie auch durch die Gegenüberstellung von Glück und Respekt. Das Ansehen, Renommee, das im Zentrum der bisher in den Texten analysierten *horonya* steht, wird hier ersetzt durch einen anderen Wert, das Glück. Weder akzeptiert sie die ihr aufgezwungene Würdelosigkeit, noch sucht sie Respekt oder Ansehen. Sie will stattdessen: „bonheur“. Damit läuft sie den im Text (und in allen anderen bisher analysierten Texten) gültigen Handlungsmotiven der anderen Figuren zuwider. Das „bonheur“ setzt sich nicht nur ab vom erstrebten kurzzeitigen und sinnlichen „plaisir“ der Sklavenherren, sondern „Glück“ ist ebenso kein Wert in den bisher analysierten Kontexten, in denen das Konzept von

„Glück“ im Sinne individueller Erfüllung und *innerlicher* Ausgeglichenheit durch die Befriedigung *eigener* Bedürfnisse überhaupt nicht existiert. Das Glück manifestiert sich dort im friedvollen Eingebundensein in ein Netzwerk³⁷⁷, in 'glücklichen' (äußeren) Ereignissen, im islamischem Kontext als göttliche Gnade. Vor allem die epischen Protagonisten streben nach Renommee, nach dem guten Ruf und damit diskursiver Unsterblichkeit als Lebensziel, das in den meisten Fällen durch die *jeliya* ermöglicht wird. Glück kommt da überhaupt nicht vor, bzw. manifestiert sich eben ohne so genannt zu werden im guten Namen. Niele ist durch ihr individuelles Identitätskonzept und ihre Suche nach Glück eine ziemlich moderne Protagonistin. Ihre Konzeption der *horonya* könnte als ein anachronistisches Element gedeutet werden, das der postkoloniale, zeitweise in Frankreich lebende und sicherlich mit westlichen Lebenskonzeptionen in Berührung gekommene Autor auf eine Figur im vorkolonialen Mali überträgt. Niélé kann so als hybride Protagonistin verstanden werden, dessen Identitätskonzept sich aus der tradierten *horonya* und westlichen philosophischen Diskursen speist. Glück wiederum erfährt bei Niélé eine eigene Interpretation: Es steht im Gegensatz zum maskulinen Genußprinzip der Herren-*horonya*. Glück ist bei ihr konzipiert als immateriell und körperbezogen und mit weiblichen Rollenvorstellungen verknüpft. Zentral für dieses Glück ist für sie die aufopfernde (Mutter)liebe, die sie in ihrem bisherigen Handeln begleitet und geleitet hat und keine trennenden Differenzen aufstellt. Sie verknüpft ihren Menschenstatus mit der Mutterliebe. Niélé: „Tu veux la femelle à la place de l'épouse et de la mère. Tu me demandes de renoncer à ce qui m'élève au-dessus de la bête“ (Ly 1988: 44). In ihrer Liebe untergräbt Niélé das System, das versucht, sie zu bezwingen: „L'amour est en porte-à-faux avec les règles fondamentales de notre société. Il exalte l'individu qui n'a aucune existence légale. L'amour est dangereux pour l'ordre établi. Au fond, l'amour est subversif, car il suppose l'égalité entre les partenaires“ (Yigo, ebd.: 44).

Ihre Liebe findet auch in der Sklaverei konkret ihren Ausdruck zunächst zu ihrem Sohn, der jedoch entmannt weitertransportiert wird, dann zu einer von ihr hergestellten Puppe, die sie aus Lehm, Blut und Urin kreiert und als ihre Tochter von da an stets bei sich trägt. Sie nennt sie „Démouso“, „Mädchen“, was ihre Menschlichkeit zum Ausdruck bringen soll und eine Subversion des Namens-Kultes darstellt:

„ - Tu as oublié de baptiser ton avorton.

- Pourquoi la baptiser? [...] C'est ma fille. Cela ne suffit-il pas comme prénom, « ma fille » ?

Le nom a été inventé pour isoler l'être humain, l'éloigner de ses semblables. Le monstre aurait-il castré mon fils s'il s'appelait « mon fils » et non Sémé ? Le baptême est une chosification“ (Ly 1988: 68).

377

Für „bonheur“ gibt es auf Bambara „daamu“ (im Sinne von Genuß oder eines 'glücklichen Ereignisses oder Umstandes), „hæere“ (im Sinne von Friede), „næema“ (im Sinne von Kühle oder als Gnade Gottes), „nyesuma“ (im Sinne von erfolgreich, fruchtbar), „taare“ (im Sinne von Freude, jemand/etwas von Wert).

Die Panegyrik der jeliw, die zuvorderst den Namen tradiert und neu kreiert, steht der Konzeption Niélés entgegen, der Name trennt die Menschen voneinander, widerspricht also dem Prinzip der Liebe. Panegyrik erscheint als Teil der Maschinerie von Differenz(en).

Démouso ist Mittel im Prozess der weiblichen Wieder-Menschwerdung Niélés nach der traumatischen Erfahrung der Versklavung: „elle était redevenu une femme“ (ebd.: 68). Sie behandelt die sich immer mehr deformierende Puppe wie einen wirklichen Säugling. Sie trägt sie auf dem Rücken, füttert sie, tröstet sie etc., schlüpft also völlig in die Rolle der Mutter, die sich hingebungsvoll kümmert³⁷⁸. Damit verleiht sie ihrem Sein Sinn: „Notre existence a maintenant un sens, car nous avons un être fragile à protéger“ (ebd.: 66). Dieses Hingebungsvolle ist für Niélé nicht nur zentrales Element von Identität, von Noblesse, sondern auch von Macht:

Die ihr Würde verleihenden Eigenschaften sind in ihrer Liebe begründet, wie z.B. die Aufrichtigkeit, die Opferbereitschaft, die Großzügigkeit. Hier werden als das Ethos der Noblesse Niélés *horonya*-Zuschreibungen aufgerufen, die auch in anderen Texten präsent sind und neu begründet. Die Entsprechung von Wort und Tat / Wahrheit und die großzügige Aktion identifizieren sich mit dem Körper, der sie äußerlich realisiert. Der Körper selbst, der Mund, die Hände, wird hier zum Träger von Identität und Würde. Es ist der Körper, der die Aktionen ausführt, und es ist der Körper, der liebt.

Ma bouche n'a jamais menti, mes mains à l'avenant, elles ont toujours aimé ce qu'elles faisaient, à l'égal de toutes les parties de mon corps. Je suis l'or qui rougit au feu, ma noblesse est évident. [...] On ne peut être généreux, quand rien ne déborde de soi, quand on ne sent aucune force qui pousse vers l'autre. Dieu est un but, et votre seul but est de capturer la force vitale afin de l'asservir. Vous ne rêvez que de puissance, parce que vous n'en recelez point. Vous avez fait de ce qui vous manque, la force, un dieu [...] Tu fais le beau dans tes habits brodés avec du fil trempé dans du sang humain (Ly 1988: 47).

Mit diesen an Hannah Ahrendts Machttheorie³⁷⁹ erinnernden Äußerungen dekonstruiert sie die vorgebliche Macht der Sklavenhalter/Noblesse als Machtlosigkeit. Wie in Segu ist es der Anschein von Macht, die Gewalt, die tatsächliche Macht ersetzt hat, die sich für Niélé in der dem Menschen inhärenten Lebenskraft ausdrückt. Diese fehlt aber bei den Sklavenhaltern, deren Körper nicht liebt, deren Körper im Gegenteil nicht existiert, sondern durch seine Bedeckung, den Schein, ersetzt worden ist. Das Genuß-Prinzip ist auf das Nehmen ausgerichtet/-legt, nicht auf das Geben, somit auch nicht auf das Lieben. Die Sklavenhalter unterdrücken, ersticken genau diese Lebenskraft, sowohl bei anderen, die sie versklaven, als

378

Mutter-Sein als Noblesse: Als sie ihren Sohn entmannt wiederfindet will sie nicht mehr von ihm Mutter genannt werden „L'amour maternel ne suffit pas à légitimer cette noble fonction“, sie hat ihn nicht schützen können und beklagt ihre „faiblesse“ als Frau (Ly 1988: 36).

379

Vgl. Arendt 1970.

auch bei sich selbst, indem sie die oben beschriebene Äußerlichkeit der *horonya* pflegen. Die Lebenskraft ist etwas individuelles, inneres und körperliches und manifestiert sich in Großzügigkeit, das heißt, der Fähigkeit zu geben (Vgl. dazu Kapitel zu den *fasaw*). Mit *lahorɔnma* wird das Machtpotential verknüpft. Wer nichts geben kann, ist ohnmächtig. Geben setzt Lebenskraft voraus, Geben zeigt Handlungspotential. Geben bedeutet für Niélé ein sich Hingeben, sich aufopfern, ist daher genderspezifisch verbunden mit der Mutterliebe. Im Geben (ver)äußert sich die innere (Handlungs-)macht. Daher ist die *horonya* der Sklavenhalter ohnmächtig.

Tatsächlich erreicht der Sklavenhalter Yigo bezüglich Niélé nicht sein Ziel. Es gelingt ihm nicht, sie dazu zu bringen, zu tun, was er will, sie ist für ihn eine 'Investition', die sich nicht 'auszahlt', sondern nur Kosten generiert. Sein Vorhaben ist zunächst, von ihr als einer gefügigen Sklavin zu profitieren, und, als dies sich als unmöglich erwies, sie in Gorée an Weiße zu verkaufen, was ebenso mißlingt. Eine lange Sklavenkarawane macht sich als „train d'enfer“ (ebd.:82) auf den Weg zum Meer. Als sich die Landschaft immer mehr verändert, sie immer weiter von ihrer Heimat davonträgt und sie sich an ihr vergangenes Glück erinnert, weigert sie sich weiter zu gehen, bis sie den Schmerz der Schläge nicht mehr ertragen kann. Sie verweigert die Nahrung. Zu der *horonya* der Innerlichkeit und der Ablehnung des Primats des Materiellen gehört auch die Relativierung der Bedeutung des physischen Lebens. Niélé ist bereit, ihr Leben für ihre Menschlichkeit zu geben. „Il faut bien qu'il existe quelque chose qui vaille plus que la vie. Sinon elle serait l'objectif suprême qui se justifierait par lui-même“ (Ly 1988: 67). Im Gegensatz dazu steht nicht nur der Sybarismus der Herren-*horonya*, sondern auch die Einstellung derjenigen, die den Sklavenstatus akzeptiert haben: Die Setzung des (Über)lebens als höchsten Wert ermöglicht das System der Sklaverei. Die Aneinandergeketteten der Sklavenkarawane vollbringen übermenschliche Anstrengungen, um mitzuhalten. „Il fallait vivre malgré tout, vivre dans toutes les situations, la vie se justifiait par elle-même et constituant le bien le plus précieux de l'homme“ (ebd.: 82). Niélé dagegen weigert sich schließlich, der Karawane zu folgen und setzt damit ein Zeichen des Widerstandes.

„Elle sentait confusément une sorte de fierté l'envahir: la joie de mourir pour rester fidèle a son bonheur, à sa vie donc. Elle ne pensa point à l'héroïsme qui était pour elle un attribut du mâle [...] elle n'en pouvait plus et refusait de s'habituer au malheur“ (ebd.: 87). „Bonheur“ als Sinn des Lebens ist ein anderer als Genuß, und auch, weiblich konnotiert, ein anderer als gewaltsames Sich-Beweisen. „Bonheur“ bedeutet für Niélé, Liebende zu sein, Mutter zu sein, Schutzbietende für ihre Kinder, worin sie dem geltenden Ideal der *horonmuso* entspricht. Sie

kann diese Rolle, die ihr das Glück bedeutet, nicht weiter erfüllen und verweigert sich.

Sie wird schließlich, als Märtyrer im Kampf für eine menschliche Identität – im doppelten Sinne: im Kampf um ihre persönliche Identität als Mensch und im Kampf für eine Identität, die die Würde des Menschen achtet – schwer mißhandelt, noch lebend, am Wegesrand zurückgelassen. Sie behält dabei die von ihr erschaffene Puppe, die sich nicht mehr von ihr lösen läßt, worin sich ihr Sieg erkennen läßt: Sie hat ihr „bonheur“, ihre Würde in der Mutterliebe behalten, denn ihr 'Kind' konnte ihr dieses Mal nicht entrissen werden.

Beim Kampf um ihre psychische Identität verliert sie ihre physische, die für sie weniger Wert hat. Sie bevorzugt den physischen Tod gegenüber dem seelischen. Damit kommt sie der tradierten Konzeption der *horonya* doch wieder nahe, die dem physischen Leben nicht die höchste Priorität einräumt und steht im Gegensatz zu dem Leitsatz der Herren-*horonya*, die zuerst nach körperlichem Genuß strebt.

Niéle ist damit eine dreifach solitäre Helden: eine, die sich im Gegensatz zu geltenden Maßstäben befindet, also solitär in ihrer Lebenskonzeption und ihrem Handeln, damit wird sie eine solitäre Figur im Sinne von isoliert von Gruppenzugehörigkeiten, und sie ist solitär im Sinne des Kontextes dieser Arbeit, das heißt, ohne eine Beziehung mit *jeliw* einzugehen.

Sie ist dabei nicht nur von *jeliw* unabhängig, wie Nyagalen oder Bakarijan, sondern steht, eine Stufe weiter entfernt, in einem Gegensatz zu den *jeliw*, die einer gesellschaftlichen und konzeptuellen Dimension angehören, zu der sie sich in Opposition befindet. Die Differenz ist hier also zugleich inexistent und absolut. Inexistent, da die Protagonistin in keinerlei Beziehung mit einer *jeli*-Figur oder einem *jeli*-Erzähler steht, und absolut, da die *jeliw*, die in der Geschichte spärlich auftreten, ihren totalen Gegensatz verkörpern.

Lys Roman zeigt eindrücklich die *horon-jeli* Differenz als ein diskursives Konstrukt, das nur innerhalb einer Beziehung, in der beide Seiten ihre ihnen gesellschaftlich zugeschriebene Rolle spielen, bestehen kann. Es zeigt sich, das einzelne Figuren sich darüber hinwegsetzen können bzw. außerhalb des Systems der Differenz stehen. Die Differenz besteht nur in der spezifischen Beziehung.

Lahoroma

Das Differenzkriterium der Freigebigkeit wird in Bezug auf die verschiedenen Protagonisten unterschiedlich ausgelegt.

Entsprechend der Konzeption der herrschenden Schicht der Menschenhändler, die auch von den zur Ware gewordenen Menschen übernommen und verinnerlicht wird, ist das Menschsein abhängig von der Fähigkeit zu Geben. Darauf weisen sowohl der Sklavenhalter Yigo als auch

die Sklavin Allahina in ihren Dialogbeiträgen hin. Menschsein wird hier ökonomisch gedacht: Der Mensch hat einen bestimmten Wert, und die Kapazität der Freigebigkeit legt den Wert eines Menschen fest. Das Geben wird dabei sowohl in materieller Hinsicht als auch im Sinne von Taten begriffen³⁸⁰. Der Versklavte, der weder über Besitz verfügt, mit dem er seine Großzügigkeit unter Beweis stellen kann, noch die Freiheit besitzt, große Taten zu vollbringen, ist folglich seinem Menschenstatus enthoben. Die Differenz zwischen den Herren-horönw und den jeliw dient der Festigung dieses Systems, indem die jeliw als Empfänger dieser zur Ware gewordenen Menschen im Gegenzug die sie Beschenkenden durch den Lobpreis zu wertvollen Personen machen.

Demgegenüber steht das Prinzip der Freigebigkeit als Ausdruck von bzw. verknüpft mit Liebe bei Niélé, die sich bei ihr vor allem in der Mutterliebe ausdrückt und worin sich für sie das Menschsein manifestiert.

Die Differenz von horön und jeli wird damit überflüssig und nicht nur das, sie steht dem sogar entgegen, da sie als verantwortlich für das Renommee, das heißt den guten Namen, die Namensgebung, die Benennung eines Menschen und damit seine Kategorisierung die Differenz als Trennung benutzt und aufstellt. In anderen Worten: Die jeliw mit ihrer Funktion der Panegyrik sind unnötig in einer Konzeption, in der horönya als Manifestation von Menschsein durch Großzügigkeit hingebungsvolle Liebe bedeutet und nicht Geben als Wertsteigerung bzw. Investition.

Niéle konzipiert eine horönya, die unabhängig ist von materiellem Reichtum. Sie benötigt für das Ausdrücken ihrer Noblesse durch Großzügigkeit nur ihren Körper. Es ist der Körper, der die Handlungen ausführt, in denen sich die Liebe manifestiert.

Damit hebt sie auch wiederum die Differenz aus, weil damit die materielle Gabe dem jeli gegenüber, der die Differenz zum horön maßgeblich begründet (und für das Renommee des horön sorgt), wegfällt.

Fazit

Das Kapitel über die autonomen HeldInnen zeigt anhand der drei Texte eine Unbedeutsamkeit der Differenz für die Hauptfiguren, ihre Relativierung für die Identitätsbildung der Protagonisten, und wie dennoch Aspekte (abgewandelt) beibehalten werden, die sonst die Differenz bestimmen.

Es existiert hier der horön unabhängig vom jeli. Die jeweilige horönya ist möglich ohne ihn.

³⁸⁰

„L'homme ne se mange pas; il ne se boit pas; sa peau ne peut se tanner. L'homme ne vaut que par les services qu'il peut rendre“ (Ly 1988: 45).

Funktionen der *jeliya* werden entweder unnötig für die *horonya* oder von anderen Protagonisten übernommen, sie ist somit nicht an einen bestimmten Personenstatus oder eine spezifische Gruppenzugehörigkeit gebunden. Die sonst die Differenz ausmachenden Zuschreibungen bleiben ohne die Differenz erhalten. *Horonya* konstituiert sich auch als Gegensatz zu anderen Figuren, die ihr nicht entsprechen und nicht durch Funktionen der *jeliya*.

Eine Figur entspricht dem männlichen Heldentum der *cefarinya*, die anderen beiden sind Frauenfiguren, von denen zwei dem Status nach *horon*, die andere eine Sklavin ist. Sie verkörpern verschiedene Formen von *horonya*, die jeweils zu einer Indifferenz der *horon-jeli*-Differenz führen.

Bakaris *horonya* ist durch sein Heldentum gekennzeichnet, für das Renommee und Freigebigkeit von Bedeutung sind, aber ohne daß *jeliw* dafür gebraucht werden. Bakaris Freigebigkeit funktioniert im Sinne einer bestimmten Lebensführung ohne Gaben an *jeliw*, wodurch dieser Aspekt der *horonya*, das heißt eine ihrer Zuschreibungen, auch ohne *jeli* bestehen bleibt, die Differenz aber wegfällt. Zudem wird die Rollenzuschreibung / Funktion der *jeliw* als Kreatore des Namens anders erfüllt, damit wird die Differenz überflüssig für die Geschichte. Die Bedeutung von *jeli* als feste Gruppenzugehörigkeit mit spezifischen Zuschreibungen wird damit relativiert.

Auch für die andere *horon*-Figuren, Nyagalen und Sara, spielt der gute Name eine wichtige Rolle. Nyagalen ersetzt in der Geschichte den vorgeblichen Helden, der als *jatigi* in enger, aber konfliktueller Beziehung zu den *jeliw* steht. Nyagalen und Sara werden wie Bakari für die Erlangung des guten Rufes nicht von *jeli*-Figuren zu dementsprechenden Taten provoziert, und sie benötigen sie auch nicht, um ihr Ziel zu erreichen, weder als Motivatoren, noch als Ratgeber, womit zentrale Funktionen der *jeliya* überflüssig werden. Sie nutzen dafür List und Manipulation als Mittel und Nyagalen übernimmt selbst Methoden der *jeliya* wie den Lobpreis und eine Beredsamkeit, die mit dem Ehr- und Schamgefühl der anderen Protagonisten spielt, durch die sie andere Figuren zum Handeln nach ihren Vorstellungen bringt. Der *horon* übernimmt hier selbst *jeli*-Funktionen, wodurch die Differenz überflüssig wird.

Für Niélé schließlich ist die Differenz doppelt irrelevant durch den ihr zugewiesenen aber nicht akzeptierten Sklavenstatus. Die *jeliw* treten im Text entweder als Besitzer der Sklaven oder als Panegyriker der Herren auf. Niélé, die an ihrem Menschsein festhält, leistet aber einer Objektivierung Widerstand und als Sklavin kann sie nicht die Rolle eines *jatigi* einnehmen, der in eine Beziehung mit den *jeliw* als Preisende tritt, die mit der Herren-*horonya* verbunden

sind, und mit ihrem Konzept von Noblesse als Liebe im Sinne von Hingabe und ihrem damit verbundenen Streben nach Glück ist für sie Renommee als Lebensziel völlig unbedeutend.

Die Texte zeigen eine eindeutige Gender-Differenz hinsichtlich einer identitären Gestaltung im Sinne der *horɔnya*. Während diese sich beim männlichen Helden in offener Konfrontation und Gewalt manifestiert, bedeutet diese auf weiblicher Seite ein demonstratives, sich vordergründig Fügen in vorgegebene Muster und Entscheidungen anderer, das in ihrer Nichtakzeptanz entweder zu einem listigen und verdeckten Taktieren führt oder zu passivem Widerstand und Tod.

Während der männliche Protagonist den *jeliw* indifferent gegenübersteht, da sie für den Schein von Ehre stehen, während Bakari ein aufrichtiges Heldentum lebt und in ihm völlig konform zu gesellschaftlichen Idealen ist, stehen die weiblichen Figuren in ihren Anliegen gesellschaftlichen Strukturen entgegen, sie sind also indifferent den *jeliw* gegenüber, da diese den gesellschaftlichen Status quo vertreten, der den Interessen der weiblichen Figuren zuwiderläuft.

XII *Dɔnkili* und *nsiirin*. Eine unelitäre *horɔn*-Perspektive auf die Differenz

Das letzte Kapitel hat bereits vom epischen Verständnis der Differenz weggeführt und so den Weg für Texte bereitet, die einen anderen, auch kritischen Blickwinkel einnehmen. Während mit den Epen Texte analysiert wurden, bei denen sich die Differenz als diejenige vom epischen Helden *ɲana* bzw. *cɛfarin* und dessen Ermutiger als Inhaber des Wortes als Grundlage für die Existenz des Genres gezeigt hat und dazu der *jeli* auch die Erzählstimme

des Textes darstellt, rücken mit *dɔnkili* und *nsiirin*³⁸¹, Lied und Märchen, Genres des Volkes ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die sowohl auf der Performer- wie der Figurenebene jedermann unabhängig von ihrer Zugehörigkeit agieren lassen, wobei die *dɔnkiliw* vor allem von Frauen dargeboten werden.

Als Grundlage für die Analyse dienen Sammlungen von *nsiirinw* und *dɔnkiliw*, die zwischen 1905 und 2014 herausgegeben wurden.

381

Nsiirin: „conte, histoire, fable“ (Dumestre 2011: 783); oder *ntalen*: „conte, histoire courte, parabole“ (ders.: 786). „Nsiirin und ntalen fungieren als Synonyme und übersetzen das deutsche Wort Märchen. Ntalen kann aber auch Parabel bedeuten. In einigen Fällen lässt es sich als gleichbedeutend für nsana (Sprichwort) verwenden. Nsiirin dagegen bedeutet Märchen und sehr selten Geschichte“ (persönliche Kommunikation mit Brahima Camara, Juni 2017).

Die Differenz im *nsiirin*

Die großen Unterschiede zwischen *maana* und *nsiirin*³⁸² wirken sich auf die Differenz aus. Das der Erbauung dienende *maana* lebt von der Differenz zwischen jeli und Helden, die es unter der Prämisse des Renommees als historisch wahrhaftig existiert habende begreift, während das *nsiirin*, als Imagination angesehen, Volkslehren kurz in Alltagssprachlicher Form vermittelnd, durchwebt von Liedern, die für jede(n) singbar sind, den jeli nur selten als Figur

383
auftreten läßt und auf der Produktionsebene gar nicht benötigt. Anders als im Epos, bei dem es um die Erzählung der Geschichte von als referentiell begriffenen Gestalten, Orten und Ereignissen geht, hat das erfundene *nsiirin* als Produkt der Imagination keine historischen und geographischen Bezüge, es ist meist raum-, zeit- und namenlos und daher den markanten Bestandteilen, Grundlagen der Erzählungen der jeliw und ihrer *jatigiw* entgegengesetzt, deren Sinn ja gerade in der Zelebrierung eines historisch verankerten Helden eines bestimmten Ortes mit bestimmtem Familien- und Preisnamen ist.

Die Abwesenheit des jeli mag daher u.a. damit zusammenhängen, daß seine Funktion, verantwortlich zu sein, für Ehre und Renommee eines Protagonisten zu sorgen, im Märchen nicht gebraucht wird, wo es um andere Themen geht, da sie, Bildung und Unterhaltung in einem, vor allem der Erziehung der Kinder dienen. Die Figuren repräsentieren daher weniger heldenhaftes Verhalten, das gepriesen wird, sondern in oftmals dialektischer Weise gutes und schlechtes Sozialverhalten.

Es geht hier also weniger um das politische Leben einer Elite wie in den Epen, als um das soziale: um das Miteinander in der Gesellschaft und der Familie, „si l'épopée est l'histoire des rois, le conte serait l'histoire du peuple gouverné par ces rois“ (Kesteloot 1983: 12; in Ischinger 1995: 157). Es ist das Volk, das von sich selbst spricht, nicht aristokratische Helden, denen es um Renommee geht, *malo* (die Beschämung) fürchtend, wofür die Figur des jeli (als Erzähler und als Protagonist) unentbehrlich ist. Deshalb kommen hier kaum Helden vor und auch kaum jeliw, die Begleitfiguren der Könige und Helden sind, der Herrscherelite, außer eben, wenn diese einen Auftritt haben, aber auch dann nur manchmal. Die Funktion der jeliw, verantwortlich zu sein für Ehre und Renommee eines Protagonisten zu sorgen, wird im Märchen nicht gebraucht. So taucht hier der jeli weniger als Panegyriker, Memorialist, Zeuge,

382

Auf folgende Märchensammlungen wurde zurückgegriffen: Bâ 1999, Diallo 2014, Derive 1980, Equilbecq 1913, Görög-Karady 1985, 1997, Görög-Karady / Meyer 1984, 1988, Mariko 2008, Meyer 2000, Monteil 1905, Traoré 1989, Travélé1923.

383

Es gibt unterschiedliche Sorten von *nsiirinw*: Fabeln, moralisierende Märchen, Zaubermärchen, ätiologische Märchen, Dilemma-Märchen (Maalu-Bungi 2006: 96-130), s. zu einer Einteilung auch Ogunjimi / Na'Allah 2005: 75, Finnegan 1967: 31, Camara 2005: 65, Finnegan 2012: 334f.

Anstachler auf, als als Mediator. Auch in Texten, in denen Könige auftreten, die im Epos von jeliw als Sprecher umgeben sind, ist der jeli eher abwesend (z.B. in „L'enfant venge sa mère“ und „Le triomphe de la mal-aimée“, La bonne et la mauvaise fille“ in Derive 1980). Das *nsiirin* in seiner Kürze, seiner konzentrierten Form verzichtet auf schmückende Ausgestaltung, konzentriert sich auf das Wesentliche. Der Verzicht auf den jeli ist also auch der reduzierten Form des Märchens geschuldet.

Horonya und jeliya

Im Zusammenhang mit dem moralisch-educativen Charakter der Texte ist die Vermittlung von Werten wie Solidarität, Hilfsbereitschaft, Belohnung für geleistete Dienste, Gehorsam gegenüber den Älteren (vgl. Maalu-Bungi 2006: 111) wichtiger als das Bewußtsein eines glorreichen familiären Hintergrundes, dem man sich würdig zu erweisen hat. Drei wesentliche Aspekte der *horonya* werden jedoch aufgegriffen und verarbeitet: Todesmut, damit zusammenhängend die Problematik der *malo* (Beschämung) und das Einhalten des gegebenen Wortes.

Wo die entsprechenden Funktionen der *jeliya* gebraucht werden, erscheinen jeliw vor allem als Musiker, Preissänger, Boten, Sprecher, und besonders als Vermittler. Die *jeli*-Macht wird im Vergleich zum *maana* relativiert. Im *nsiirin* erscheinen die Figuren gewissermaßen bodenständiger. Sind sie im Epos übermächtig, übermutig, überstark, übertapfer, und der Einfluß des *jeli* grenzenlos, so ist das Märchen hier viel bescheidener, weil es kein Lobgesang ist, weder auf die *jeliw* noch auf die *ɲanaw*, sondern ein Vorführen guten und schlechten Verhaltens und Charakters. Autor ist kein *jeli*, der die *jeli*-Figuren als unübertrefflich darstellen kann, um damit implizit sich selbst zu preisen.

Epischer Widerhall

Wo Königs- und Heldenfiguren auftreten, lassen die *nsiirinw* intertextuelle Bezüge zum *maana* erkennen. So wird, entsprechend des Genremerkmals der Kürze in konzentrierter Form, in einem der zahlreichen ätiologischen Märchen, die eine Erklärung für ein soziales oder Naturphänomen liefern³⁸⁴ und gleichzeitig lehrhaften Charakter haben, der tapfere Held, der todesmutig in der Schlacht fällt, und der *jeli*, der zurückkehrt und den Ruhm des Königs gestaltend berichtet, miteinander verbunden. Was im Epos in aller Länge schmuckvoll dargelegt wird, findet sich hier in konzentrierter Form wieder, gleichsam auf die Essenz reduziert: „Masakè târa kélè bi-la, a tora mougoura. (Un jour) le roi, étant parti faire la guerre, fut tué au combat. Djèlikè é sian la-tji. Diama ladiéra ka tien kla. Un griot annonça la mort et

³⁸⁴

Es erklärt, wie es dazu kam, daß der Feigenbaum häufig im Dorf wächst.

l'assemblée fut réunie pour procéder à la dévolution de la succession“ (Travélé 1923: 173). Die Differenz teilt jedem seine typische Funktion zu: der Handelnde und der Zeuge und Memorialist, es ist ein elitäres *Gespann, das die Geschichte vorantreibt*, deren Differenz funktional begründet ist in der Aufteilung in Wort und Aktion, der großen Persönlichkeit und dem, der sie diskursiv dazu macht. Das bestätigt das Bild vom literarischen jeli als elitäres Phänomen. Jeliw erscheinen hier vor allem im gesellschaftlichen Kontext von Königen, Prinzen, Prinzessinnen und aristokratischen Helden, oder auch als Zeichen von Wohlstand³⁸⁵.

Wunsch und Norm

Im Unterschied zum Epos tritt hier ein populäres Genre auf, das bezüglich der Differenz von *horon* und *jeli* einen anderen Schwerpunkt setzt. Zunächst einmal glänzt sie durch ihre Abwesenheit. Ein ganzes Genre klammert diese Differenz fast aus. Es geht hier nicht um gesellschaftliche Gruppierungen, sondern um individuellen Charakter. Es spielt in diesem Kontext keine Rolle, ob jemand *horon*, *jən* oder *namakala* ist. Die Lehren der *nsiirinw* gelten für alle unabhängig von der Zugehörigkeit, ganz anders als die der Epen, die ja die *horonya* des Heldentums auf der Suche nach Renommee zelebrieren und von *jeliw* vorgetragen werden. Die Differenzen, die die Lebenswelt des Volkes in erster Linie ausmachen, sind nicht die zwischen *horon* und *namakala*, sondern genderspezifische, ökonomische, familiäre, individuelle.

Im übrigen verhält sich die Differenz dem dialektischen Spannungsfeld von Wunschvorstellung und Normvorgabe entsprechend, die das Genre ausmachen. Dieser doppelte Ansatz spiegelt sich auch in den zwei vielfach befolgten Märchen-Schemata von Fehlverhalten und Bestrafung bzw. Wiedergutmachung einerseits und Problem und Lösung andererseits wieder.

In der Regel gibt es die klare Aufgabenverteilung zwischen *horon* und *jeli*, also Preissänger und kämpfender Held, Sprecher und König, etc., vor allem in Texten, die den epischen Diskurs aufgreifen. Der *jeli* spielt dabei die Rolle desjenigen, der als Stimme des Kollektivs für das Einhalten der gesellschaftlichen Normen sorgt.

Mit seiner Ratgeberfunktion hängt die Rolle des *jeli* als Vertrauter aller zusammen, die sie Konflikte lösen läßt, durch List eine Lösung findet, indem er als Menschenkenner das Verhalten der Leute vorhersieht. Er läßt den *jeli* sagen: „C'est dans les situations les plus

³⁸⁵

Jeliw erscheinen zusammen mit Pferden, Vieherden und Sklaven, die einer weißen Kugel entspringen, die ein Waisenmädchen von einer Djinn-Frau zum Dank für ihre Hilfe und ihr tadelloses Verhalten erhält, als Zeichen des Wohlstands (Meyer 1987: 99).

désespérées que nous devons montrer notre utilité. Notre talent, nous l'utilisons pour l'entente et la paix sociales“ (Mariko 2008: 25f). Er erteilt Ratschläge bezüglich guter Sitten, Normen. Dahin hat sich der Diskurs über die jeliw verschoben: Es gibt aktuell zwei rivalisierende Bilder vom jeli, die sich ergänzen: das des nützlichen und bescheidenen Mediators und das des reich zu beschenkenden Preissängers, wobei ersterer als der 'wahre' jeli angesehen wird und letzterer als durch die Einführung des Geldes hervorgerufene Perversion.

Das Erfüllen seiner jeweiligen Rolle innerhalb einer vorgegebenen Zugehörigkeit (Mut und Tapferkeit gelten dem *horonke*, gehorsame Eheschließung dem Mädchen z.B. auf der Gender-Ebene) wird im Märchen stark gemacht. Es wird im allgemeinen vermittelt, jeder habe an seinem ihm angestammten Platz zu sein, also zum Beispiel heiratet ein Mädchen einen Löwen, von dem sie aber glaubt, er sei ein Mann, weil er sich in einen solchen verwandelt hatte, er läßt sie aber am Ende wieder nach Hause zurückkehren: „un être de village ne peut pas devenir un être de la brousse“ (Görög-Karady 1997: 278). Es werden also verschiedene Differenzen hergestellt, die jedem seinen Platz zuweisen: Tier / Mensch, Ehefrau / Ehemann, Vater / Sohn, Vater / Tochter, Mutter / Kind, Bruder / Schwester, usw., um soziale Kohäsion zu garantieren.

Die Funktionsweise der Gesellschaft durch tradierte Differenzen werden z.B. bei Traoré 1989 begründet: Er schreibt über den Weber, dessen Webstuhl und das Hin und Her des Schiffchens das Leben als notwendigerweise aus Gegensätzen hergestellt repräsentieren und daß diese dennoch ein großes Ganzes bilden und daher im Grunde genommen zur „union“ aufrufen.

La navette dans ses aller et retour de la droite à la gauche et vice versa, nous enseigne que celui-ci détient une vérité que celui-là ignore. De son côté, celui-là est détenteur d'un pouvoir que celui-ci n'a pas. Mais l'ensemble concourt à l'enrichissement [...] de notre civilisation. Les relations humaines par ailleurs ne se consolident qu'avec les visites que nous nous rendons“ (Traoré 1989: 48f).

Zuweilen werden die strengen Vorgaben zu Gruppenzugehörigkeiten allerdings reaktiviert. Die über gesellschaftlicher Stratifikation ruhenden Werte haben in den Texten so starke Verteidiger mit mächtigen Verbündeten, daß diese die in der realen Welt, im gelebten Alltag herrschenden Gesetze außer Kraft setzen: Der Protagonist häßlicher Gestalt oder irgendwie anders gehandikapt gewinnt die schöne Prinzessin, das benachteiligte arme Waisenmädchen wird wohlhabend und geachtet, der zu Unrecht Verstoßene wird wieder aufgenommen, der unschuldig aus Eifersucht Getötete erhebt sich wieder zum Leben: die Tugend siegt über Habgier, Mißgunst, äußeren Schein und die List über die Gewalt, die Würde über die Beschämung, die Gerechtigkeit über erlittenes Unrecht auch im Angesicht scheinbar übermächtiger Gegner und im Überschreiten von Grenzen durch Gender-Vorgaben³⁸⁶, und die kleinen Leute über die

³⁸⁶

Ein junges Mädchen rächt sich mutig am Mörder ihres Vaters. Eine Frau nimmt heimlich und kühn die Rolle

Einflußreichen, die Marginalisierten über die Herrschenden. So kann der jeli auch die begehrte junge Frau mit *horon*-Status heiraten, also gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeit relativiert sich, ordnet sich höheren Werten (z.B. dem gehaltenen Wort) unter.

In Märchen und Fabel spricht der Untergeordnete, der auf Gewalt nicht mit Gewalt reagieren kann, hier spiegelt sich die Erfahrung der Lebensbedingungen des Volkes wieder, vielleicht verstärkt durch die koloniale Erfahrung, denn der Sieg der List über die Gewalt ist ebenso ein starkes Motiv in Texten, die zur Kolonialzeit spielen (vgl. *Wangrin, Dakan*). Im Kontext des Topos' 'Köpfchen statt Muskeln' spielt die Figur des jeli natürlich eine Rolle, denn Attribut des jeli ist ja eben nicht die Waffengewalt, für die eher der *horon* steht, sondern intelligente Lösungsfindung durch List, und gerade das ist es, was das Märchen als Ausdruck der Stimme des Volkes transportiert.

Donkiliw. Literatur der *horonmusow*

Lieder machen einen Großteil des populären Mande Literatur-Repertoires aus, wobei sie insbesondere für die weibliche literarische Produktion eine bedeutende Rolle spielen. Lieder gehören ebenfalls zu einem performativen Rahmen, den die *horonw* selbst gestalten, vor allem die *horonmusow*: „Mais le rôle de chanteur est surtout réservé aux femmes, à tel point qu'on disait souvent d'un chanteur passionné qu'il aimait chanter comme une femme“, erinnert sich Mamadi Kaba im Vorwort zu seiner Liedersammlung (Kaba 1995: 6). Hier wird demnach eine weibliche Stimme in den Diskurs zu *horon* und jeli eingebracht. Anders als vielfach behauptet,

liegt ein Unterschied zwischen jeli und *horon* nicht im Gesang an sich ³⁸⁷, sondern das Singen ist gender- und genre-spezifisch differenziert. Sowohl *horonmusow* als auch *jelimusow* singen, ihr Gesang unterscheidet sich aber in der Art und Weise des Singens, in unterschiedlichen Liedgattungen in Verbindung mit verschiedenen spezifischen performativen Kontexten und Wirkungsfunktionen.

Differenz durch Performance

Wird die Figur des jeli auch innerhalb der Liedtexte kaum aufgerufen, so ist die Differenz von *horon* und jeli dennoch aus den Aspekten der Performance und ihrem Kontext ersichtlich. Das *donkili*, Genre der *horonw*, und das *fasa*, der Preisgesang, Genre der jeliw, unterscheiden sich entsprechend ihrer Urheber und ihrer Wirkungsabsicht im performativen Rahmen, der Aufführungssituation, in der *actio*, das heißt, im körperlichen und stimmlichen Ausdruck und

ihres Mannes an in der Schlacht.

387

Dieser Topos schon bei Mage, vgl. Kapitel IV.

in der Textgestaltung, also der *elocutio*, sowie im Inhalt erheblich voneinander.

Der unterschiedliche performative Rahmen wird bereits in der Wortbedeutung von *ɗɔnkili* deutlich. Zusammengesetzt aus *ɗɔn* (Tanz) und *kili* (rufen), verrät der Begriff schon die performative Gestaltung. Sie begleiten entweder die verschiedenen Arbeiten oder sind Bestandteil geselliger Treffen, meistens nach Einbruch der Dunkelheit, oder größerer gesellschaftlicher Anlässe wie Hochzeitsfeiern, und mit den meisten Liedern gehen entsprechende Tanzbewegungen einher, Gesang und Tanz werden zusammen gedacht und praktiziert.

Die Unterschiede im Genre entsprechend der *hɔrɔn/jeli*-Differenz werden in den Bezeichnungen deutlich, die Couloubaly für das *ɗɔnkili* gesetzt hat. Es sei „récréatif, profane et libre“ (Couloubaly 1990: 10), das heißt, nicht nur von entsprechend ausgebildeten Künstlern gesungen, nicht exklusiv das Publikum betreffend und es behandelt die unterschiedlichsten Themen. Es sei demokratisch, denn Performer und Publikum gestalten es von früher Kindheit bis ins Alter und es habe gesellschaftskritische Funktionen: „il dénonce sans pitié, allant jusqu'à braver les institutions“ (ebd.: 11). *Jeliw*, die als Vertreter der Institutionen wahrgenommen werden, werden in diesen Texten daher mitunter kritisiert (s. unten).

Im Gegensatz zu den *fasaw* der wortgewandten *jeliw* mit ihrer professionell komponierten und vorgetragenen Musik entspringen die *ɗɔnkiliw* dem Ausdrucksvermögen von Laien. Das Sprichwort *ɗɔnkili mandi, a kɔrɔ de kadi* ('Der Gesang ist unschön, seine Bedeutung ist schön/gut') deutet die unterschiedliche Form von *fasa* und *ɗɔnkili* an. Der Unterschied in der *elocutio* läßt sich aber auch in Verbindung bringen mit einem sich auf die Rede beziehenden Anspruch, der dem Ethos des *hɔrɔn* anhaftet und mit dem dessen Rede bestimmenden Konzept: Es kommt auf die Bedeutung des Gesagten an, nicht auf die Schönheit von Worten und Melodie. In dem Ausspruch läßt sich die Erwartung an die Worte des *hɔrɔn* ablesen, der wenig aber tiefsinnig, ungeschmückt und wahr reden soll, im Gegensatz zum Wort der *jeliw*, das auf eine bestimmte Wirkung aus ist, nämlich die des Erbauens und daher Wahrhaftiges verkleidet im hohen Stil des *jelikan*, aus mitunter Banalem Großartiges macht und die Schwächen der Adressaten vertuscht oder verschweigt, während die *ɗɔnkiliw* mitunter gerade darauf kritisch aufmerksam bzw. vor ihnen warnen vor ihnen.

ɗɔnkiliw der *hɔrɔnmusow* beziehen sich auf gelebte Alltagserfahrungen gewöhnlicher Frauen, im Gegensatz zum *fasa*, das herausragende Momente herausragender Persönlichkeiten erschafft. Teilt man die Genres der *jeliw* und die der *hɔrɔnw* nach ihren rhetorischen Wirkungsabsichten auf, so steht dem Lob der *jeliw*, ihrem Bestärken, Anstacheln in *maana*

und *fasa* eine unterhaltende, beratende, ermahrende oder anklagende und kritisierende Rede in den *donkiliw* gegenüber. Lieder begleiten und kommentieren jede Lebenssituation.

388

Besonders im ruralen Kontext bilde(te)n Lieder eine mit den Alltagsbeschäftigungen und Übergangsriten, untrennbare Praktik. Sie werden in einer bestimmten Situation improvisiert und gehen, wenn sie Erfolg haben und von anderen übernommen und weitertradiert werden, in das Repertoire über: „les événements de la vie quotidienne peuvent devenir les refrains et les couplets qu'on reprendra inlassablement le soir [...] C'est la vie qui enfante le chant“ (Luneau 1981: 11). Die Themen sind dementsprechend vielfältig: Beschneidung, Heirat, Eheleben, Geburt, Mutterschaft, Unfruchtbarkeit, Waisen, Landwirtschaft, Krankheit, Tod, wobei in ihnen auch Grundsätze des sozialen Zusammenlebens und religiöse Glaubensvorstellungen transportiert werden: „les Mandingues y expriment leurs croyances, leurs règles de morale, la nature de leurs institutions, leur patrimoine culturel et leurs convictions politiques“ (Kaba 1995: 10).

Die Herangehensweise ist dabei weniger eine 'journalistische', die sich einer objektiven Wiedergabe verschreibt, sondern die erlebte Realität wird auf kreative Art und Weise bearbeitet, werden auch als „le condensé, le résumé d'une pensée, d'un fait, d'une histoire“ (Kaba 1995: 25) bezeichnet. Die Lieder sind oftmals ein kritischer Kommentar der Lebenswelt, Satire, Anklage oder Ratschlag und greifen dafür auf Verfahren zurück, die die Sprache mit Ironie, Andeutungen, Auslassungen, Neologismen, Sentenzen, Sprichwörtern künstlerisch (ver)formt, um damit die Botschaft indirekt und 'sagbar' zu machen. Durch die Kennzeichnung der Rede als Lied und den oftmals elliptischen, euphemistischen Charakter ist es möglich, zu sagen, was in anderen Genres und der Alltagskommunikation unmöglich ist, es eröffnet damit die Möglichkeit zur Kritik an Ehemännern, der Schwiegerfamilie und den eigenen Eltern, sie sind (scherzhafte) Herausforderungen der konservativen Ordnung, von Regelsystemen und Machtstrukturen, der „gérontocratie adulée et sacralisée par les

389

institutions“ und dem „pouvoir phallocratique“ (Couloubaly 1990: 21, 28), deren Nachteile für die Frauen sich auch in der Figur des jeli verkörpern. Das Lied habe wegen seiner „capacité [...] d'aider à remodeler le paysage culturel villageois“ (21, 24) auch eine

388

Heutzutage in reduzierter Form. Die von ihm gesammelten Lieder seien mittlerweile völlig aus dem Repertoire verschwunden schreibt z.B. Couloubaly 1990: 99.

389

Couloubaly, der Autor von *Les angoisses du monde*, zeigt auch in dieser Studie seine kritische Einstellung den patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, dem „pouvoir phallocratique“ (Couloubaly 1990: 28) gegenüber. Während er dies in *Les angoisses* hinsichtlich der Unterdrückung der Jugendlichen thematisiert, geht er hier auf die der Frauen ein. Deshalb legt er einen Schwerpunkt auf Lieder, die „plaintif“ sind, die aber auch „contestent“ (Vorwort Kesteloot in ebd.: 49).

politische Funktion. Lieder geben Normen vor, kritisieren diejenigen, die sich nicht an sie halten, zeigen aber auch die Nachteile auf, die durch die Normen erschaffen werden, die Mißstände, hinterfragen sie also auch wieder.

Die Differenz – textimmanent

Innerhalb der Texte dieses Genres treten die Figur des jeli und das Konzept der jeliya nur selten auf, denn die Leitdifferenz wird durch die Gender-Problematik bestimmt: Die größte Bedeutung erhält die Konstruktion weiblicher und männlicher Rollen und deren valorisierter bzw. kritisierter stereotypen Verhaltensmuster. Die vermittelten Werte und Leitbilder für angemessenes Verhalten gelten demnach für Frauen grundsätzlich unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu den jeliw oder horonw. In diesen Texten ist die jelimuso in der Gruppe der horonw mit eingeschlossen, da sich das gute Verhalten in der Regel auch auf sie bezieht, sie nicht ausschließt. Die Lieder vermitteln eine ganze Reihe von Rollenzuschreibungen der guten horonmuso.

Die Differenz wird dennoch, auch latent, an einigen Stellen hergestellt. Das klassische Unterscheidungsmerkmal der Ehre schreibt hier unterschiedliche Rollen fest und dient zur Verdeutlichung der Identität des horon als ehrenhaften Mensch, der die Beschämung zu meiden hat.

Als besonderer Wert wird der Zusammenhalt der Gemeinschaft herausgestellt, Eintracht, das harmonische Verbundensein mit anderen, insbesondere der Großfamilie. In diesem Zusammenhang bekommt der jeli seine Funktion als Vermittler.

Ein weiterer Themenbereich, der die Differenz von horon und jeli verdeutlicht, ist der von *kuma*, dem Wort. Die Lieder transportieren die Sichtweise des horon auf das Wort, seine Hilflosigkeit angesichts seiner schwierigen Handhabung, das die gesellschaftliche Bedeutung der jeliw als Meister in der Handhabung des Wortes deutlich macht.

Andererseits erscheinen jeliw in dem weiblichen horon-Diskurs auch in kritischem Licht, als Vertreter einer Ordnung, unter der sie zu leiden haben, die ihnen keine Entscheidungsbefugnis über ihr persönliches Leben und sie als Opfer patriarchalischer Willkür erscheinen läßt.

Für die Analyse wurden kommentierte Liedersammlungen ausgewertet: aufgenommene und transkribierte Lieder unterschiedlicher Anlässe (Luneau 1981, Couloubaly 1990, Zeuschel 1995/1996), solche, die im Rahmen von Hochzeitszeremonien gesungen wurden (Keita 2004/2005), ein selbst aufgenommenes Lied (Diarra 2013) und eine aus der Erinnerung zusammengestellte Sammlung (Kaba 1995).

Horonya und malo in den donkiliw

Die horonmuso bildet sich als Gegensatzfigur zum Sklaven hinsichtlich ihres Status' als Freie: In einem Lied erscheint sie als Gegensatz zu einer Sklavin, also als jemand, die ihre Freiheit hat, die gut behandelt werden muß und Rechte hat (Keita 2004/5: 41f). Es bildet sich eine Differenz der horonmuso zum Sklaven hinsichtlich des Status' und zum jeli hinsichtlich der Verhaltensweisen.

Ethos-Aspekte der horonya werden entsprechend ihrer rhetorischen Wirkungsabsichten entweder durch ein Negativbeispiel, wenn es sich um eine Anklage oder Satire handelt, oder durch ihre positiven Attribute, wenn es sich um beratende oder lobende Texte handelt, aufgerufen.

So gibt es Kritik an Verhaltensweisen, die einem horon nicht entsprechen, wie Doppelzüngigkeit und Scheinheiligkeit von Ehemännern ihren Frauen gegenüber (Keita 2004/5: 35ff) sowie Lüge, Diebstahl und Prostitution als drei Hauptdelikte, die der Integrität einer Person zuwiderlaufen (Kaba 1995: 54).

Vor allem werden in den Texten Eigenschaften gepriesen, die positiv besetzte Zuschreibungen der Weiblichkeit darstellen, unabhängig von einem Status als jeli- oder horonmuso. Hauptsächliche Ziele bei der Erfüllung ihrer Rolle sind Ehe und Kinder: „Il n'y a de femme que mariée et féconde“ (Couloubaly 1990: 27). Zur Identitätskonzeption der Frau gehören eheliche Kinder. Sie sind nötig, um das Selbst zu 'vervollständigen', zu 'vollenden' (*dafa*). Daher sind ihre Kinder die Quelle ihrer Ehre. Sie werden auch als ihr Schmuck bezeichnet (z.B. Couloubaly 1990: 45). M. M. Diabaté läßt in *Comme une piqure de guêpe* die Frauen während einer Zeremonie im Kontext der Beschneidung der Jungen singen: „celle qui a mis un bel enfant au monde / N'aura pas honte les jours de la fête“ (Diabaté 1980: 119f)

Darüberhinaus macht vor allem das Verhalten die Würde des horon aus. Mut und Tapferkeit sind dabei nicht nur männliche, im Epos aufgerufene Attribute, wie in diesen Liedern deutlich wird. Sie betreffen auch Frauen und Mädchen, allerdings in ihren klar umrissenen, spezifischen Rollenzuschreibungen, die eine Reihe von Prüfungen, Mutproben vorsehen, angefangen mit der Beschneidung, über jungfräuliche Hochzeit und der Geburt der

390
Kinder . Die Lieder besingen diese Ereignisse, und sie besingen auch diejenigen, die sich

390

Die Geburt, deren Schmerzen sich nicht anmerken zu lassen, stellt eine Prüfung dar und Kinder gelten als Erfüllung und Reichtum „L'enfant qu'on met au monde / Est une parure / Oui, même si tu as mis de l'or / Aux oreilles de ta femme / C'est l'enfant / Qui est la parure de la femme“ (Luneau 1981: 98).

Die Geburt als Moment des Beweisens der weiblichen horonya wird z.B. bei Kéita thematisiert: „l'éternel refrain est le suivant: les femmes ne participent pas aux guerres, ni aux parties de chasse, ni à la pêche, ni

den Prüfungen mutig gestellt und in absoluter Selbstbeherrschung gesiegt haben und verspotten die Verweigerer als Feiglinge, die der *horonya* nicht gerecht werden, wie das Lied

391

über Ayira, die vor der Beschneidung flieht :

La petite Ayira a crié
[...]
Au bruit du couteau
Au bruit du couteau qui excise
la petite Ayira s'est sauvée
[...]
Se mettre à genoux et se relever
Homme! la race noble s'est sauvée (Luneau 1981: 33f).

Flucht im Angesicht einer Gefahr bedeutet Beschämung, das gilt für *horonɕew* und *horonmusow* gleichermaßen – in verschiedenen Aufgabenfeldern. Die Satire trifft Figuren, die sich den gesellschaftlichen Vorgaben entziehen. Den gesellschaftlich vorgegebenen Mustern der *horonya* zu entsprechen stößt hingegen Lobpreis an, der Stolz und Bestätigung ausdrückt. Ebenfalls im Kontext der Beschneidung:

Allez dire à mon père et à ma mère
qu'ils n'ont pas à avoir honte
Ho ! He ! à avoir honte

Que sur le lieu de l'assemblée,
l'enfant a été courageux (Luneau 1981: 35)
[...]

Immer wieder drehen sich die Lieder um den Gegensatz zwischen Ehre und Beschämung, wie in einem Beispiel, das dazu ermahnt, auf die Ratschläge der Eltern zu hören und sich nicht in etwas einzumischen, das außerhalb des eigenen Kompetenzbereiches liegt, denn darin liege die Gefahr der Beschämung, die als schlimmer als der Tod angesehen ist (Mamadi 1995: 89). Die Differenz zum *jeli* wird an einigen wenigen Aspekten festgemacht. Dabei wird der Topos vom auf seine Ehre bedachten *horon* versus die Beschämung nicht fürchtenden *jeli*

aux battues toutes aussi périlleuses les unes que les autres. Leurs champ de bataille, étant l'accouchement, elles doivent supporter avec courage et dignité les douleurs provoquées par la naissance d'un enfant. [...] Pour elles, c'était une épreuve qu'il fallait supporter dans l'honneur (Kéita 1975: 261f). Aus Zeiten offener kriegerischer Auseinandersetzungen herrührend, wird die Geburt von Kindern als der Kampfplatz der Frauen betrachtet, der ebenso wie für die Männer eine Bewährungsprobe für Tapferkeit darstellt, die hier in absoluter Selbstbeherrschung im Ertragen der Schmerzen besteht und ebenso mit Sieg oder Tod enden kann und für Ruhm oder Beschämung seiner selbst und seiner Familie und Freunde sorgt. Der Topos der Tapferkeit der *horonya* gilt ebenso für den kriegerischen *ɕefarin* wie auch für die Frau, wird aber inhaltlich gender-spezifisch gefüllt, läßt sich in verschiedener Form konkretisieren und sowohl an Raum und Zeit wie an verschiedene Zugehörigkeiten anpassen.

391

Das in diesen Liedern aufscheinende Konzept der *horonya* der Frauen hat sich im aktuellen Diskurs, vor allem im urbanen Raum, gewandelt, zum Beispiel hinsichtlich umstrittener Praktiken wie der Beschneidung der Mädchen.

aufgegriffen und weiter produziert. Handlungen, die den *horon* beschämen und damit vernichten, indem sie seine Reputation zerstören, sind dem *jeli* gleichgültig, führt der *jeli* aus, ohne daß ihm daraus eine Kritik erwüchse. Die Ehre dient als Unterscheidungskriterium. Die Differenz zum *jeli* wird in folgendem Lied explizit gemacht und mit dem Moment der Ehre

392

begründet: Das sich seinem Status als *horon* im Umgehen der Beschämung würdig Erweisen betrifft den *jeli* nicht, der gegen die Beschämung 'immun' ist. Tapfere Unbewegtheit, Selbstbeherrschung sind nicht seine Attribute. Die Differenz wird genutzt um durch das sich Abgrenzen die eigene Identität zu bekräftigen.

Le fer a fait pleurer le fils du griot
ce n'était pas son affaire

Le fer a fait pleurer le fils du forgeron
la race est déshonorée, oh ! la race est déshonorée
par le fils de forgeron, la race est déshonorée (Luneau 1981: 38).

Noblesse und Beschämung fallen jeweils auf die gesamte Familie zurück, wie bereits in oben zitiertem Liedtext deutlich wird: Das Verhalten der Tochter ist Anlaß zu Stolz oder Beschämung der Eltern. In einem weiteren Lied wird Jungfräulichkeit als Ehre für sich, die Mutter und die ganze Familie (Mamadi 1995: 55) bezeichnet, genauso ist ihr vorehelicher Verlust eine Beschämung für die Mutter:

Hé ! Jako yo
la mort vaut mieux que la honte
Jako a fait honte à sa mère
Jako de la grande ville
s'est donnée à ses amants
Jako a fait honte à sa mère [...] (Luneau 1981: 69f).

Der epische Topos der *horonya*: 'Lieber den Tod als die Schande', der hier im Lied aufgegriffen wird, ist damit ebenfalls sowohl weiblich als auch männlich. Die Intertextualität des Topos und seine gender-übergreifende Wirksamkeit verdeutlicht dessen umfassende Bedeutung. Das Paradigma der Scham tritt immer wieder als wirkmächtigste Leitfigur in allen Genres auf.

Allerdings ist das unbedingte Bestreben nach Renommee und damit Unsterblichkeit überwiegend ein männliches Phänomen, wie Couloubaly kritisch anführt:

Le thème de l'immortalité foisonne dans le folklore masculin, jusqu'à être le thème exclusif des répertoires du
393
n'gònifo et du **m'pòlònfò**. La, la renommée acquise de haute lutte à la chasse et dans les champs de culture fait que « La mort mange l'homme, mais pas son oeuvre » (**sa bè moò dun, sa tè twa dun**). Cette survie par son œuvre semble au contraire inconnue de la femme, peut-être parce que, par son statut et

392

Es ist hier zwar vom Schmied die Rede, und damit von einer der Gruppe der *ɲamakalaw* zugerechneten Figur, was hier allerdings für den Sohn des Schmiedes gilt, gilt ebenso für den des *horon*.

393

Zwei Gattungen von *ɲonkiliw*. Hervorhebungen von Couloubaly.

ses fonctions, elle n'a aucun espoir d'être sauvée de l'oubli par ses actes terrestres. N'est-elle pas qu'un simple ombre de son mari [...] le meilleur rôle social qu'elle puisse jouer n'est-il pas de nourrir son conjoint et de porter ses nombreux rejetons? (Couloubaly 1990: 54).

Wenn man allerdings die Position der Frau in ihrer Rolle als Mutter im Zusammenhang mit der Identitätskonzeption als über-individuelles Netzwerk begreift, ist auch die Frau indirekt Empfänger von Renommee, denn das Renommee ihrer Söhne ist das ihre (vgl. Kapitel zu *fasa*). Durch die Konstitution der Identität als eine Vielheit existiert die Frau demnach nicht losgelöst von ihren Kindern, ihr Sein, ihre Identität besteht auch in ihnen. Somit fällt das Lob der Söhne auf sie zurück: Das größte Lob einer Frau ist das Lob ihrer Kinder. Umgekehrt ist das größte Lob eines Mannes der Lobpreis seiner Mutter, denn ihr Verhalten bedingt das Gelingen des Sohnes. Die nach Geschlecht differenzierten Antworten auf einen Gruß (als Mann „N'ba“, wörtlich: „Meine Mutter“, als Frau: „N se“, wörtlich: „Ich kann es“ weisen auf dieses Einfluß-Verhältnis hin.

Der Familienehre kommt entscheidende Bedeutung zu: „Le chef de famille [...] en est le reponsable moral. Son honneur se trouve dans la solidité de l'union familiale et dans la prospérité de celle-ci“ (Couloubaly 1990: 66), wobei zur Familie nicht nur Mann und Frauen und deren Kinder, sondern auch dessen Eltern und Brüder mit ihren Frauen und Kindern gehören. In diesem Netzwerk hängt einer vom anderen ab, auch hinsichtlich der Ehre. Die Ehre des einen ist abhängig vom Verhalten des anderen. Uneinigkeit ist daher das Thema eines Klageliedes:

La maison de la discorde oh !
La maison de la discorde est une méchante ruine
La maison de la discorde est une ruine
La maison de parents désunis est une méchante ruine (Couloubaly 1990: 67f).

Es gibt mehrere Lieder, die den Zusammenhalt der Familie bzw. deren als Katastrophe bewerteten Verlust zum Thema haben. Dementsprechend ist das sich alleine Wiederfinden eines der schwersten Unglücke: „la solitude créée par la mort n'est-elle pas de beaucoup désirable à la solitude née de l'abandon par la société?“ (Couloubaly 1990: 52), so wie es in einem Lied ausgedrückt wird, in dem der Refrain lautet: „Kelenya manyi e e“ / „La solitude est mauvaise eh“ (Couloubaly 1990: 47, 84).

Diesem Konzept nach ist das persönliche Glück irrelevant, das private Glück des Individuums völlig nebensächlich. Glück ist vielmehr, wenn Friede (*here*) in der Gemeinschaft herrscht. Es geht um das Funktionieren der Gruppe, um Kohäsion in der Familie, Harmonie, den Zusammenhalt, wofür vor allem die Frauen verantwortlich sind, weswegen von ihnen als Tugenden *muju* (Geduld, Ausdauer, Sichabfinden) und *sabali* (stilles Ertragen, Sanftmut)

verlangt werden . Das Ausgleichen ist ihre Aufgabe. In diesem Kontext spielen auch die jeliw, die sich auf das Wort verstehen, eine zentrale Rolle.

Kuma

Wie eingangs beschrieben, drückt sich in den unterschiedlichen Liedgattungen (*fasa* und *donkili*) ein Aspekt der Differenz zwischen *horon* und *jeli* aus. Sie illustrieren die unterschiedliche Beziehung, die sie zum gesprochenen Wort pflegen.

In den Liedern wird die Bedeutung des Wortes als existenziell, als über das Schicksal bestimmend, als kreative, im Sinne von kreierende Kraft herausgestellt:

La clé de la réussite
C'est la bouche
Et si tu échoues
C'est à cause de ta bouche (Couloubaly 1990: 71).

Mòò nyana
O y'i da ye
I man cen
O bè ye bu'i da rò (96).

Daher erkennt Couloubaly in Liedern über die Codes moralischen Verhaltens die Darstellung der Beherrschung des Wortes als eine Schlüsselkompetenz: „une des plus grandes vertus [...] c'est la maîtrise de la parole“ (Couloubaly 1990: 71). Dabei befindet sich das lyrische Ich zuweilen zwischen zwei widersprüchlichen Anforderungen: „savoir parler et savoir se taire“. Reden und Schweigen sind daher nicht per se 'gut' oder 'schlecht', sondern situationsbedingt abhängig vom jeweiligen Status: „le savant dosage de paroles adaptées aux différents échelons de la graduation sociale et aux différentes circonstances de la vie. La parole prolixe et la parole mesurée, jusqu'à son absence, expriment divers états de l'individu en ses dévoilements spatio-temporels“ (ebd.: 71). In einem Lied wird das Dilemma der schwer zu erfüllenden Angemessenheit im Umgang mit dem Wort ausgedrückt: „Que je parle, on dit que j'en dis trop. Que je me taise, on dit mon silence mauvais. Que faire ?“ („Mana kuma, ko nye kumana; mana maku, ko n'ta ye n'kono. Nya kèdi?“) (ebd.).

Ein Lied stellt die Zunge dementsprechend mit der Metapher eines kleinen Messers dar, von dem Gefahr ausgeht und das Grund zur Beunruhigung ist (Keita 2004/5: 50f). Daß der Zunge, und damit dem Urheber des Wortes ein ganzes Lied gewidmet ist, zeigt ebenfalls die Bedeutung des Wortes. In der Metapher des Messers werden die gemischten Gefühle, die der Rede entgegengebracht werden, deutlich, ihre bildende, erschaffende und verletzende,

zerstörerische Kraft. Vor diesem Hintergrund erscheint die Figur des jeli, der das Wort zu beherrschen versteht, als unerlässlich.

Der *horon* spricht wenig und gewählt. Wenn der *horon* das Wort ergreift, ist dies zuweilen im Unterschied zum jeli in Indiz dafür, daß irgendetwas nicht in Ordnung ist. Wenn alles in Ordnung ist, braucht man nicht zu sprechen: „N'habituez pas ma petite à parler / la mienne n'est pas habituée à parler“, wird bei einer Hochzeitszeremonie der Schwiegerfamilie entgegengesungen, um sie vor einer schlechten Behandlung der Braut zu warnen (Keita 2004/5: 45f).

Jeliya

Angesichts der großen Bedeutung des Zusammenhalts der Gemeinschaft wird die Vermittlerrolle des jeli, der sich, anders als der *horon*, auf das Wort versteht, das er nicht fürchten muß, weil er es zu bändigen versteht, und weil er nicht der Gefahr der Beschämung ausgeliefert ist, deutlich.

Das Lied beschreibt zwar auch Situationen, in denen versucht wird, der Einheit zu entfliehen und in einer verzweifelten Situation individuelle Wünsche, die den Normen zuwiderlaufen, durchzusetzen. In einem während der Kolonialzeit situierten Text erscheint der jeli als Vermittler zwischen dem lyrischen Ich und seinem Vater sowie dem Kommandanten, den es dazu bringen will, seiner Scheidung zuzustimmen und mit Selbstmord droht:

Papa Commandant, mon père
Griot respecté
Je suis résolue à divorcer

Si tu ne parles pas
Au père qui m'a donné la vie
Je vais me donner à l'hippopotame du fleuve [...] (Luneau 1981: 145).

In der Regel allerdings repräsentieren und unterstützen die jeliw die Bestimmenden in den sozialen Strukturen der Eintracht. Die jeliw stehen auf der Seite der Mächtigen, sie dienen der Legitimation patriarchalischer und gerontokratischer Ordnung, innerhalb derer sie den Interessen der jungen Mädchen zuwiderhandeln. Es entsteht ein Bild, in dem die Spezialisten für Mediation und Kohäsion auf Kosten einer großen Anzahl von Menschen, die sich unterordnen und fügen müssen, handeln. Während sich der Spott der jeliw gegen diejenigen richtet, die sich nicht dem Ethos der Tapferkeit und der Großzügigkeit beugen, richtet sich die Satire der Mädchen und Frauen vor allem gegen Machtmißbrauch, was in den Genres der jeliw keine Rolle spielt. Die Gruppe der jeliw erscheint im Gegenteil als Mitverursacher des Unglücks der jungen Mädchen, denn als Vermittler arrangieren sie die Hochzeit, die die Mädchen von ihren Freundinnen trennt, von ihrer Familie und in eine neue schwierige

Lebenssituation bringt (Keita 2004/5: 79f). Die viel besungene Kohäsion funktioniert nur auf Kosten der Mädchen und Frauen, deren *munu* und *sabali* daher ausgezeichnet wird, denn sie ist darauf angewiesen, daß sich eine ganze Bevölkerungsgruppe duldsam beugt. Ein populäres Lied, von Ousmane Diarra, Erzähler, Schriftsteller, Mitarbeiter im Centre Culturel Français in Bamako und Kenner der oralen Literatur auf Bambara, insbesondere im Kontext von Segu, vorgetragen, spricht das mitunter spannungsvolle Verhältnis zwischen jungen Frauen und jeliw explizit aus. Dem unersättlichen jeli werden nacheinander immer wertvollere Geschenke angeboten.

Die Mädchen singen des abends bei Mondenschein nur dem Anschein nach nur naiv-kindliche Lieder zum unterhaltsamen Zeitvertreib. Folgendes Lied ist somit ein Beispiel indirekten Auflehns im Lied gegen herrschende Machtstrukturen.

Transkription:	Übersetzung:	Die Adaption in <i>Pagne de femme</i> :
jeli Madu yo 395 jeli Mamadu kolontigi Madu, sen kelen te sira jε. n ye jonke di n ka jeli Madu ma	jeli Madu oh jeli Mamadu reicher Madu, ein einzelner Fuß zeichnet keinen Weg. Ich habe jeli Madu einen Sklaven geschenkt,	Griot Madou! Oh Mamadou le griot! Sache qu'un seul pied ne peut tracer un chemin. J'ai donné mon cheval au griot griot Madou, Mon cheval et tout mon or à Mamadou le griot. Mamadou le griot a dit que ce n'était pas suffisant Comme cadeau pour griot!
jeli Madu ko te jeli son fen bo.	jeli Madu hat gesagt, das reiche nicht als Geschenk für einen jeli.	
n ye soke di n ka jeli Madu ma	Ich habe jeli Madu einen Hengst geschenkt,	
jeli Madu ko te jeli son fen bo.	jeli Madu hat gesagt, das reiche nicht als Geschenk für einen jeli.	
n ye kolon di n ka jeli Madu ma	Ich habe jeli Madu 396 Kaurimuscheln gegeben,	
jeli Madu ko jeli te jeli son fen bo	jeli Madu hat gesagt, das reiche nicht als Geschenk für einen jeli.	
jeli Madu yo jeli Mamadu	jeli Madu oh jeli Mamadu	Griot Madou! Oh Mamadou le fortuné! Un seul pied ne aurait faire un

395

Madu ist eine Abkürzung von Mamadu.

396

Währung vor Einführung des Geldes.

kolontigi Madu sen kelen te sira je reicher Madu, ein einzelner chemin! (Diarra 2007: 223).
Fuß zeichnet keinen Weg.

Diarra interpretiert das Lied, das er von jungen Mädchen gesungen gehört habe, als Ausdruck eines „système de brutalité“ (Interview 06.06.2013, Bamako), das von den jeliw maßgeblich bestärkt worden sei, indem sie als Kriegsanstifter und als Empfänger großzügiger Gaben fungiert hätten: „Si vous arrêtez la guerre, comment nous autres griots vont vivre?“, zitiert er den jeli und bekannten Musiker Banzoumana Sissoko. Der im Lobpreis der jeliw so oft als Auszeichnung verwendete Ruf „solio“, das 'Rufen des Pferdes', verweise auf Kriegshandlungen, die er damit valorisiere. In dem von ständigen Kriegen gekennzeichneten Umfeld hätten die Mädchen als „Beute“, als „Tauschobjekt“ fungiert. Die immer großzügigeren Gaben an die jeliw endeten mitunter mit der 'Gabe' eines jungen Mädchens. Insbesondere die Sklaven hätten daher den jeliw Haß entgegen gebracht, da diese zur Aufrechterhaltung des Systems der Sklaverei durch die Geste des Bittens und Empfangens beigetragen und sich an ihm bereichert hätten.

Die Liedtexte verdeutlichen einen Aspekt der Differenz, der in ihrer institutionellen Verwendung innerhalb des Herrschaftssystems der *horonw* besteht. Dabei erscheinen die jeliw als die 'Anderen' nicht als marginalisierte Gruppe, sondern als Werkzeug der Herrschaft über die – hinsichtlich der Differenz von *horon* und jeli – 'Gleichen', die durch andere Kategorisierungen (Geschlecht, Alter) zu den marginalisierten 'Anderen' werden. Hier erscheint die Differenz als unproblematisch für die sich unterordnenden Differenten (die jeliw), dagegen aber als Teil eines maskulinen gerontokratischen Unterdrückungsapparates³⁹⁷. Die Differenz von *horon* und jeli dient der Machtausübung der *horonw* über die *horonw*.

Fazit

Während die (männliche) *horonya* des *maana* die Transgression sucht, durch die Rivalität der

397

Auch z.B. bei Kéita wird eine Sichtweise von Frauen und Kindern ausgedrückt, die insbesondere die Gaben an die jeliw als verhängnisvoll betrachtet: Sie erinnert sich an Sotigui Kouyaté, den jeli der Familie, der Legenden etc. erzählt hat, während seine Frau, „cantatrice très réputée“ (Kéita 1975: 222) gesungen hat, und daß es üblich war, daß verschiedene jeliw „ou toute autre personne de caste inférieure“ (ebd.) abends erzählt haben, immer zuerst mit der Genealogie der Keita und dem Lobpreis Sunjatas beginnend, woraufhin sie z.T. große Geschenke bekommen haben, die sie als „toujours néfaste à l'intérêt des enfants“ (ebd.) bezeichnet. Es folgt eine ausführliche Schilderung eines Erlebnisses, das sie in diesem Zusammenhang zutiefst gekränkt habe, nämlich als ein Pferd, daß sie besonders ins Herz geschlossen und um das sie sich besonders gekümmert hatte, dem jeli geschenkt wurde. Die Ausführlichkeit der Schilderung, die große Anzahl an Seiten, die sie einnimmt (222-231), sind ein Hinweis darauf, wie einschneidend das Erlebnis für die Protagonistin ist. An dieser Stelle wird ein weiblicher *horon*-Diskurs hinsichtlich ihrer Beziehung zur jeliya gebildet, der diese als den Interessen der Frauen und Kinder gegenläufig darstellt.

fadenya bestimmt wird, wird dies für die (weibliche) *horonya* im *nsiirin* sanktioniert, für sie herrscht das Leitprinzip der *badenya* vor. Es geht um Solidarität und um gesellschaftliche Kohäsion.

Somit begegnet hier auch eine andere Form von Scham bzw. Beschämung als im Epos. Wo sie, idealtypisch ausgedrückt, dort eine Folge gescheiterter *fadenya* ist, ist sie hier das Nicht-Einhalten der *badenya*, resultiert sie hier aus einem sich nicht an die gesellschaftlichen Regeln halten, und dort aus einem sie nicht Überschreiten. Der Held hat 'honte', wenn er keine Transgression vornimmt, der *horon*, bzw. die *horonmuso* im Märchen, wenn sie eine begeht.

Es geht um somit um etwas ganz anderes als um die Suche nach Ehre, die ja oftmals mit einer Transgression verbunden ist und die *jeliw* braucht. Die Werte die hier vertreten werden sind das sich Einpassen in Normen und Strukturen, Gehorsam, das Erfüllen seiner Rolle, Unterordnung, und nicht herausforderndes Heldentum.

Nsiirin und *ɔnkili* zeigen den *jeli* als wenn nicht elitär so doch als Vertreter einer Kohäsion, deren Normen für die Frauen eine ständige Selbstaufgabe bedeuten. Die Lieder betonen den Unterschied weiblich / männlich, wodurch die Differenz *jeli* / *horon* unwesentlich wird. Die Gender-Differenz steht über der von *jeli* und *horon*. Bei den aufgestellten Verhaltensregeln geht es um alle Frauen, unabhängig davon, ob sie zu *horonw* oder *namakalaw* gezählt werden, denn es geht um *musoya* (das Frau-Sein) allgemein. Die Differenz wird eher implizit aufgerufen, sie zeigt sich in den Genremerkmalen inklusive der Performance- und Kontextaspekte. Wo sie explizit aufgerufen wird, tritt der *jeli* als vom *horon* verschieden in Bezug auf *malo* auf, das heißt der die Ehre suchende und die Beschämung fürchtende *horon* trifft auf den *jeli*, der 'immun' dagegen ist, den das nicht betrifft. Der *jeli* tritt in seiner Vermittlerrolle auf, die für die Kohäsion unerlässlich und aufgrund seiner Wortgewandtheit und Immunität gegen die *malo* möglich ist. Der Genealoge und Preissänger, im Epos und *fasa* hervorstechendes Merkmal der *jeliw*, ist hier inexistent. Die Zuschreibungen des *jeli* zeigen sich daher als genrespezifisch: Sie hängen von der jeweiligen Textgattung ab, die immer an einen bestimmten performativen Kontext, an eine besondere Situation, in der bestimmte Interessen und Absichten aufeinander treffen, geknüpft ist. Weiter gefaßt ließe sich damit sagen, die Differenz von *horon* und *jeli* entfaltet sich immer situationsbedingt in unterschiedlicher Art und Weise. Die Genres der *jeliw* und der *horonw* legen auf die Differenz unterschiedliche Schwerpunkte, betonen jeweils unterschiedliche Zuschreibungen, auch entsprechend der Gender-Achse weiblich und männlich konnotierter Genres und damit jeweiligen Merkmalen der *horonya*.

Als „expression la plus libre de la société rurale“ (Couloubaly 1990: 10) darf sich das sonst so

mit Tabus behaftete Wort hier frei entfalten, denn man kann immer sagen, es sei ein '*tulon*', ein Scherz, nicht ernst gemeint, es ist ein Ventil, durch das Frauen ihrer doppelten Schweigepflicht, als Frau und als *hɔrɔn*, entkommen können. In dem sonst die jeliw hochhaltenden männlichen Diskurs wird daher hier eine Stimme hörbar, die kritisch mit ihnen umgeht.

XIII Der jeli-Schriftsteller Massa Makan Diabaté. Kreationen einer Binnendifferenz

„[C]e qui est chanté dans l'épopée, c'est d'abord le courage : mais aussi la fidélité à ses engagements, la fidélité à sa lignée [...] mais aussi « aller plus loin que ses ancêtres »“ (Diabaté 1984: 117), sagt Massa Makan Diabaté in einem Interview. Damit nennt er nicht nur die Werte, die er als zentral für die im Epos besungene Ethik erkennt, sondern benennt zugleich seine eigene Strategie als jeli und Schriftsteller, der in seinem produktiven Handeln genau den Kriterien des epischen Lobpreises entspricht, die er als überliefert darstellt und sich damit erfolgreich positioniert. Diabaté beweist mit seinen Werken Treue seiner ererbten Rolle gegenüber, indem er deren Konzeption als beredter Sänger einer aktualisierten Vergangenheit übernimmt und zugleich Mut, das Ererbte weiter zu entwickeln und Neues zu wagen.

Diabaté nimmt im Vergleich zu den bisher analysierten AutorInnen nicht nur durch seine herausragende literarische Bedeutung und Produktivität eine Sonderstellung ein, sondern auch durch den Umstand, daß es sich hier um einen 'bekennenden' jeli handelt. Er wird daher in der Sekundärliteratur auch als „écrivain-griot“ (Thiers-Thiam 2004) oder „griot-à-la-plume“ (Keita 1995: 28) bezeichnet. Außer seiner *Sunjata*-Bearbeitungen³⁹⁸ hat er eine Reihe weiterer Texte veröffentlicht, in denen sich nicht nur die Perspektive auf die Differenz durch ihre Gestaltung durch jeli-ProtagonistInnen ändert, sondern in denen am deutlichsten statt einer Differenz von *hɔrɔn* und jeli die von *ɲana* (kühner Meister-Held) und *ɲaara* (eloquenter Meister-jeli) bzw. *jatigi* und jeli aufgestellt wird. Letztendlich, so meine These für dieses Kapitel, wird bei Diabaté der jeli selbst als *hɔrɔn* konstruiert.

Der jeli als Schriftsteller

„Mais lorsqu'on me considère comme le fondateur de la littérature malienne, alors là, je dois en toute honnêteté dire qu'on ne crée pas une littérature; on la prolonge on y apportant sa petite contribution“ (Diabaté 1984: 119). Mit diesen Worten platziert sich Diabaté in den

³⁹⁸

S. Kapitel über *Sunjata*.

Kontext der Produktionsbedingungen oraler Literatur, deren Anliegen eine für die aktuelle Situation fruchtbar gemachte Weitertradierung ist und keine individuelle Neu-Erschaffung. Diabaté überträgt das System der Oralität des Manden auf sein schriftstellerisches Schaffen, oder andersherum, er überträgt Schrift und französische Sprache in sein Schaffen als oraler Künstler (vgl. dazu v.a. Keita (1990, 1995a und b). Keita 1995 analysiert ausführlich, wie Diabaté auf tradierte Rollenvorstellungen, Tätigkeitsfelder, Aufgabenbereiche und Kompetenzen zurückgreift, um sich mithilfe auf Französisch geschriebener Texte in der aktuellen Gesellschaft als jeli zu platzieren und entsprechend seines Leitbildes vom jeli konstruktiv auf sie einzuwirken.

Nicht nur durch das Medium (Buch) und die Sprache (Französisch), sondern auch im Genre (Drama, Roman), erfährt die Kunst der jeliya bei Diabaté eine Transgression. Er verläßt dabei den episch preisenden Diskurs der jeliw, bzw. mischt ihn mit einem demokratischen, populären Diskurs in teils satirischer Form. Seine Transgressionen können dabei als eine Form der *fadenya* sowohl auf der Inhalts- wie der Autor-Ebene verstanden – und vom Standpunkt der Prinzipien tradierter jeliya legitimiert – werden, das heißt als ein Bestreben des Rivalisierens und des Überbietens seiner Vorgänger, die er zu übertreffen versucht, indem er ihre Kunst aktualisiert und erweitert.

Sein Werk illustriert Diengs Aussage über den vorgeblichen Gegensatz oraler und schriftlicher Literatur: „les deux systèmes constituent des classes de textes d'une même littérature“ (Dieng 1991: 80). Die französischsprachigen schriftlichen Texte Diabatés sind fest verankert im System der Oralität des Manden. Als einer der wichtigsten Schriftsteller Malis ist er daher trotz der Verwendung der französischen Sprache außerhalb Mandens weniger bekannt und wertgeschätzt als beispielsweise Ahmadou Kourouma, da sich die Kunstfertigkeit seiner Texte erst mit einschlägigem Wissen um die literarischen, historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge und Bezüge erschließt. Dies liegt auch an Diabatés Konzeption der jeli-Rolle, die er sich zuschreibt, und die zuallererst auf die ihn unmittelbar umgebende Gesellschaft einwirken will, was Auswirkungen auf die intendierten Rezipienten hat (eben weniger ein internationales Publikum, sondern die 'Kinder Mandens').

Wie bereits im Sunjata-Kapitel beschrieben, folgt Diabaté, verankert in seiner Herkunftskultur, von der er sich im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellern seiner Zeit durch den Kontakt mit westlichen Ideologien und ästhetischen Konzepten nicht hat entfremden lassen, mit seinen Werken dem Grundsatz der *fasiya* (vgl. Keita 1995, s. auch Diawara 2003: 173), indem er sich bewußt als jeli inszeniert. Als Modell für sein Schaffen dient nicht der Schriftsteller nach europäischem Vorbild, sondern der orale Künstler, der für

alle entscheidenden Anlässe im Leben eine zentrale Rolle spielt. Das bewußte und explizite Anknüpfen an Identitätskonzeptionen und damit verbundenen Kompetenzen, Wissensressourcen und Aufgaben- und Tätigkeitsfeldern einer vorkolonialen Gesellschaftsstruktur ermöglicht seinen Texten „*légitimité, profondeur et relief*“ (Keita 1995: 15). Die vorgegebene Herkunft und Zugehörigkeit wird von Diabaté nicht als Einschränkung, sondern als Quelle von Energie, Produktivität und Stolz verstanden. Er präsentiert sich als seiner ererbten Rolle entsprechend, und darin liegt für ihn die Möglichkeit zur Entfaltung. Daß aus dem sich Eingliedern in tradierte Muster kein eingeschränktes und passives 'Weitertransportieren' überkommener und obsoletter Praktiken und Inhalte folgt, sondern eine an aktuellen Gegebenheiten angepaßte kreative Weiterentwicklung, wird ermöglicht durch ein ebenso kultur-inhärentes und von Diabaté gekonnt umgesetztes Prinzip, nämlich das der *fadenya*, das Übertreffen der Vorgänger.

Keita beschreibt Diabaté daher als „ngara“, als „artiste-rebelle“ (Diabaté 1995: 87), der sich als Ausübender der *jeliya* inszeniert, die er aktualisiert und in der er brillieren will, er nimmt dafür neue, durch den Kontakt mit Frankreich eingeführte Methoden, die er aber für sein Publikum adaptiert, in den eigenen kulturellen Herkunftskontext, indem er zum Beispiel die französische Sprache anpaßt. „Pour rendre cette tradition orale dans une autre langue, il faut la transformer, adapter. Mais cette adaptation peut la rendre plus vivante et plus dynamique. En un sens, je *trahis* la tradition africaine mais en même temps, je la *prolongue* vers d'autres hommes“ (Diabaté in Keita 1995: 98). Diabaté dagegen nutzt das moderne europäische Mittel der Schrift und der französischen Sprache, um an seine vorkoloniale Idealvorstellung anzuknüpfen: „il voit dans l'écriture l'espoir d'un rétablissement des liens privilégiés qui unissaient l'artiste avec son époque historique et avec l'identité de son peuple afin que de nouveau l'art soit le miroir dans lequel les Mandingues pourraient percevoir le reflet de leur personnalité profonde et authentique“ (Keita 1995: 28).

Er befindet sich also zugleich im Gegensatz zu vielen Intellektuellen seiner Generation, die sich von den 'traditionellen' Strukturen abzugrenzen suchen, und im Gegensatz zu den *jeliw* seiner Zeit, denen er vorwirft, schnellen Reichtum der Integrität vorziehen, und findet seinen Weg, indem er ein Ideal in Anlehnung an herausragende Leitfiguren findet, die ihm als Modelle dienen, wie sein Onkel Kele Monzon Diabaté³⁹⁹ und Banzoumana Sissoko, indem er an vorkoloniale Rollenverständnisse anknüpft, wodurch er in seinen Werken und in seinem Handeln das Bild vom integren *jeli* entwirft, durch das er sich selbst als 'authentischer' *jeli* verkaufen kann, der zugleich ein *horon* ist.

399

Zu Kele Monzon Diabaté s. Keita 1995: 19f.

Letztlich zeigt sich Diabaté als geschickter Rhetoriker, eben als Meister des Wortes, *naara*, der es versteht, sich selbst als *jeli* zu positionieren und sich zugleich einen hohen Status zuzuschreiben, sowohl innerhalb seiner familiären Linie, als auch innerhalb der Gruppe der *jeliw*, als auch als 'Kind Mandens' überhaupt, indem er das Spiel der *fadenya* beherrscht und sich als der Tradition verhaftet inszeniert, innerhalb derer Strukturen er Neues adaptiert und nutzt, um seine Vorgänger zu übertreffen.

Sein Anliegen ist nicht nur die Weitergabe tradierter Werte, er gibt nicht nur das bekannte Textkorpus der *jeliw* wieder, sondern Romane, die sich am gesellschaftlichen Leben orientieren, humorvolle Satiren, populäre Erzählungen (die *Kouta*-Trilogie), und sogar eine Kritik an seiner eigenen sozialen Gruppe (*L'Assemblée des Djinns*). Diabaté macht sich zum 'modernen *jeli*', der als Zeuge auftritt und – auch 'unheldische' – Geschehnisse öffentlich macht. Damit stellt er ein eigenes Modell für eine zeitgemäße *jeliya* vor und gibt selbst ein Beispiel für eine moderne Kunst der *jeliw*, denn er lebt sein Ideal, das er verkündet und verspottet davon Abweichendes.

Positionierung des *jeli*

In Interviews und Paratexten wird Diabaté nicht müde, das Verhalten der *jeliw* und auch der *horonw* seiner Zeit zu kritisieren, deren Verhältnis er seit der Kolonisierung als gestört erkennt. Er gibt die Verantwortung für das Mißtrauen gegenüber der Rede der *jeli* (*jelikan*) den *jeliw* selber, wegen des Fehlens an Integrität und Aufrichtigkeit in der Erfüllung ihrer sozialen Mission durch die Kollaboration mit ungerechten und unterdrückenden wirtschafts-politischen Mächten. Deshalb seien sie für Diabaté „Parasiten“ und „Bettler“ geworden, die die Wahrheit für schnellen materiellen Gewinn travestierten (Diabaté 1984: 119). Er sieht „hauts et petits fonctionnaires véreux piller les deniers publics et les prodiguer à des griots dénués de tout scrupule lors des mariages et baptêmes (Keita 1995: 23), ohne daß letztere richtig ausgebildet seien und die *fasaw*, die sie vortragen und ihre Anwendungszusammenhänge kennen würden.

Diesem von ihm als historisch dargestellten Leitbild entspricht allerdings seiner Ansicht nach das Gros der *jeliw* seiner Zeit nicht, und genauso wenig die *jatigi-horonw*, was er mit kritischen Worten sowohl in Interviews als auch durch den Mund seiner Figuren in *L'assemblée des Djinns* zum Ausdruck bringt⁴⁰⁰. Das Verhältnis von *jeli* und *jatigi* sei gestört, der „contrat social“ (Keita 1995: 23) gebrochen. *Jeliw* kollaborierten mit dem ausbeuterischen System, seien auf schnellen Gewinn aus, indem sie den Reichen und

⁴⁰⁰

Vgl. dazu Keita 1995: 22f.

Mächtigen schmeicheln, die ihrerseits öffentliche Gelder konfiszierten, um sie ihnen zu schenken, und seien darüber hinaus nicht ausgebildet.

In dieser Situation stellt sich Diabaté die Herausforderung, sich stolz jeli zu nennen, indem er sein eigenes Leitbild vorgibt, das er als die 'eigentliche' Rolle der jeliw darstellt.

Er konstruiert ein Idealbild der Vergangenheit, das er, mit sich selbst als Modell, aktualisiert. So macht Diabaté einen Diskurs aktueller Zeitkritik stark, den er mit dem Modell des 'wahren' jeli, oder, wie es in *L'Assemblée des Djinns* ausgedrückt ist, des „Sanun Suman Jeli, le griot qui a la pureté de l'or“ (Diabaté 1985: 146), der sich zur „mémoire sociale de la société Manding“ (Diabaté 1984: 118) macht, verknüpft. Die Kunst der jeliya, wie Diabaté sie versteht, macht ihn zum modernen, zeitkritischen Autoren:

l'esthétique romanesque africaine s'est appropriée les exigences éthiques autrefois confiées à la rhétorique des griots. Pensés en terme d'écriture à symboles culturels, les romans d'Ahmadou Kourouma, de Massa Makan Diabaté se voient investis de fonctions caractérisant traditionnellement l'art des « gens de la parole ». Engagement politique, engagement dans le règlement des conflits sociaux et des passions humaines, exhortation des hommes à l'action positive sont autant d'enjeux idéologiques littéraires, suggestifs de l'avènement d'un véritable « maître de la parole », plus soucieux d'éclairer et d'aider ses contemporains à mieux appréhender les vicissitudes de leur monde. Il s'agit donc du romancier et de l'écrivain de manière générale, qui vient se substituer aux maîtres de la parole corrompue ou corruptible, portée en prime par des politiciens prévaricateurs ou des chantes obligés désignés dans les textes narratifs.

Au rebours des éhontés faiseurs de parole, comme les despotes de tout acabit et les journalistes à la plume asséchée quand il est question de la critique du pouvoir, le romancier tisse la trame de l'histoire à dénoncer ou à transmettre. (Bedia 2008: ohne Seitenabgabe 401).

Oder anders herum: Seine Wirkungsabsicht als zeitgenössischer Schriftsteller zieht er aus seinem Verständnis der traditionellen Rolle des jeli.

Modell der jeliya

Er zeichnet ein Bild von der Vergangenheit, das zu seiner Vorstellung vom jeli, und vor allem von sich selbst in der Gegenwart paßt. Sein jeli-Ideal benennt er in einem Interview mit den jeliw als „gens de la parole, ceux qui font l'effort de mémorisation pour essayer de conserver l'acquit culturel du Mandé. Je dis du Mandé, parce que je crois que les griots appartiennent essentiellement à l'Empire manding qui s'est étendu à toutes les terres autour du griot“ (Diabaté 1984: 115). Er zeichnet im historischen Sunjata-Kontext ein durchweg positives Bild vom jeli, mit sozialen Rollen, die ein Funktionieren der Gesellschaft garantieren, in deren Zentrum er sich befindet.

Diabaté knüpft an Konzeptionen bzw. Projektionen vorkolonialer Beziehungen an, die er in seinen Werken und in seinem Handeln für seinen Entwurf vom integren jeli nutzt, der sich als horon mit der besonderen Eigenschaft der Beredsamkeit darstellt. Seine Innovationen auf dem Gebiet der literarischen Produktion nutzt er für eine Rehabilitation der jeliya.

401

Link im Literaturverzeichnis.

Für die jeliw gelte, wie für die anderen auch, durch Arbeit für den Lebensunterhalt aufzukommen: „Dès que le griot entend le grondement du tonnerre, il doit regagner son village et cultiver, car l'aumône, si elle permet de vivre, ne construit pas un foyer“ (ebd.: 119). Auch seine Romane *Comme une piquêre de guêpe* und *L'Assemblée des Djinns* vermitteln auf der Inhaltsebene diese Ansicht, indem sie die den vom *jatigi* ökonomisch unabhängigen jeli valorisieren (s. unten).

Zugleich soll der jeli aber als Zeuge, der Mißstände ausspricht sowie als die soziale Erinnerung, das personifizierte kulturelle Gedächtnis seiner Gesellschaft auftreten. Diabatés Literatur, die auf dem oral überlieferten Textkanon aufbaut, soll den Menschen Spiegel, Modell und Orientierung sein. Die *fasaw* dienen als „der fruchtbare Boden für eine kulturelle Entwicklung, die auf Kontinuität tradierter Lebensweisheit und der Bewältigung neuer zwischenmenschlicher, sozialer und politischer Probleme aufbaut“ (Ischinger 1995: 135).

Horon und jeli in Diabatés Werken

Auf den ersten Blick erscheinen hier innerhalb des Werkes eines einzelnen Autors verschiedene Konzeptionen der Differenz, so unterschiedlich sind die einzelnen Texte hinsichtlich Genre und Thematik und daher auch hinsichtlich der Gestaltung der jeli- und horon-Protagonisten: Neben den Bearbeitungen des Sunjata-Epos' steht mit *Une si belle leçon de patience*⁴⁰² ein Theaterstück, das eine eher 'unheldische' Form der horonya vorführt, die dementsprechend der jeliya gar nicht bedarf, die als Parodie erscheint, wohingegen in *Comme une piquêre de guêpe*⁴⁰³ die horonw von den jeliw fast ununterscheidbar sind, was sich in *L'Assemblée des Djinns*⁴⁰⁴ wiederum drastisch ändert, wo es explizit um einen Konflikt innerhalb der Gruppe der jeliw geht⁴⁰⁵.

Die Bearbeitungen des Sunjata-Stoffes: *ɲana* und *ɲaara*

Da Diabatés Sunjata-Versionen ausführlich im entsprechenden Kapitel behandelt sind, seien sie hier nur kurz in Erinnerung gerufen, um die Entwicklung des Differenz-Begriffs in seinen Werken zu veranschaulichen⁴⁰⁶. Die Texte stützen sich auf eine Performance seines Onkels,

⁴⁰²

1972. Paris: ORTF-DAEC.

⁴⁰³

1980. Paris: Présence Africaine.

⁴⁰⁴

1985. Paris: Présence Africaine.

⁴⁰⁵

Seine letzten Erzählungen, die *Kouta*-Trilogie, werden hier nicht behandelt, da sie hinsichtlich des Themas nur wenig hergeben, wie Diabaté selbst angibt, handelt es sich um „des livres d'inspiration religieuse“ (Diabaté 1984: 119).

⁴⁰⁶

Entsprechende Textbelege finden sich in Kapitel VII.

Kele Monzon Diabaté, knüpfen damit explizit an die orale Erzähltradition an und greifen epischen Stoff auf, bearbeiten ihn aber für das Medium des Buches, indem Diabaté eine Illusion einer Performance erschafft⁴⁰⁷.

Als jeli 'besingt' er sich hier gewissermaßen selbst, indem er sowohl der Erzählstimme als auch den jeli-Protagonisten eine immense Bedeutung verleiht, indem er sie als freie und mächtige Instanzen gestaltet, die er an den Ursprung von ganz Manden stellt. Er bildet die Differenz in Gestalt des Gegensatz-Paares von „n'gana“ und „n'gara“ als der Verkörperung von Aktion und Wort, eine Beziehung ohne *fadenya*. Beide werden positiv besetzt, wobei dem Wort entsprechend der Wirkungsabsicht der Selbsterhöhung der prominentere Platz eingeräumt wird. Aus demselben Zweck mischen sich auch Ironie bis Spott in den Text, die auf die zu Übertreffenden abzielen, worin man auch einen populär-satirischen Diskurs erkennen könnte, der in seinen letzten Werken, der *Kouta*-Trilogie, die Oberhand gewinnt. Wo es der Wirkungsintention entspricht, mischt der Historiker und Soziologe den wissenschaftlichen Diskurs mit ein, vor allem in den Paratexten wie Fußnoten und Vorworten. In diesem historischen Kontext des Gründungs- und Legitimationstextes nimmt die Differenz die Form einer intakten Beziehung an, innerhalb derer die Figur des jeli als notwendiger Gegensatz zum *ɲana* einen prominenten Platz einnimmt und die Differenz daher funktional begründet wird. Diese Funktion erfüllt sie im folgenden Werk nicht mehr:

Selbstgenügsamer *hɔrɔn* und komischer Panegyriker im historischen Drama

Une si belle leçon de patience entwirft mit dem neuen Genre Drama – wie der Titel andeutet mit der Intention eines Lehrstückes – das in einen späteren historischen Kontext als die Sunjata-Geschichte platziert ist, ein völlig anderes Bild der Differenz. Das Theaterstück handelt von der Konfrontation zwischen Samory und Babemba, letzterer König von Sikasso zur Zeit der Eroberungen durch die Franzosen. Der Widerstandskämpfer Samory belagert den scheinbar mit den Franzosen verbündeten und alten Feind Sikasso. Wesentlich besser militärisch ausgerüstet verweigert Babemba gegen den Widerstand seiner eigenen Leute dennoch den Kampf. Es gelingt ihm jedoch am Ende überraschend eine Allianz mit Samory gegen den eigentlichen, gemeinsamen Feind der Franzosen.

Während in den Sunjata-Bearbeitungen der jeli unanfechtbar und unfehlbar als Streitschlichter, Berater, Bote, Preissänger, als der Vertraute und Informator auftritt, dessen Wort die Welt erschafft und lenkt, reduziert seine Rolle sich hier (bis auf einige Ausnahmen)

⁴⁰⁷

Kein 'effet réel' (Barthes), sondern gewissermaßen ein 'effet performance'.

auf die des Preissängers⁴⁰⁸, der darüber hinaus zum Gegenstand des Spottes, sein Wort absurd und damit überflüssig wird.

Der Text richtet seinen Fokus auf die edlen Helden und transportiert ein Ideal der *horonya*, bei dem die *jeliw* nebensächlich werden. Im Zentrum steht die Problematik von Ehre und Beschämung, die vom Protagonisten Babemba geschickt gemeistert wird, allerdings nicht, indem er sich im tödlichen Waffenkampf mit seinem Gegner mißt, sondern durch diplomatisches Taktieren, bei dem er bis zu seinem Sieg die Mißbilligung durch seine Angehörigen in Kauf nimmt. Er setzt seinen Ruf als Nobler aufs Spiel und akzeptiert die Beschämung, vorübergehend Feigling genannt zu werden, das Image des demütigenden Oxymorons eines *horon*, der Angst⁴⁰⁹ hat.

Sieg der Diplomatie, nicht des Säbels

Diabaté greift zwar den epischen Diskurs mit dem Topos 'Lieber den Tod als die Schande' auf, vor allem in der Figur Ba Moussou Sano, interessanterweise eine Frauengestalt⁴¹⁰, die das Mittel des Kampfes, in dem sie den Tod finden will, wählt. Die Witwe des vorherigen Herrschers Tieba ist die Vertreterin der alten Noblesse, „la plus belle, la plus noble, la plus vaillante des femmes de chez nous“ (Diabaté 1972: 78) und „symbole“ der Stadt Sikasso (ebd.: 84f), die, um nicht Sklavin Samorys zu werden (ebd.: 98), mit sämtlichen Frauen der Stadt gegen ihn in den Kampf ziehen will, was einem Suizid gleichkommt. In einem Monolog sagt sie voraus, was die *jeliw* in Zukunft von ihr singen sollen (ebd.: 97), ein in der Literatur immer wiederkehrendes Motiv der Spannungssteigerung, in der das begehrte Renommee analeptisch vorweggenommen wird – sich hier jedoch nicht erfüllt.

Dieselbe Maxime vertreten die Honoratioren Sikassos. In simpler Klarheit verkünden sie: „Quand l'ennemi vient, il faut le tuer ou être tué par lui. Et s'il triomphe, tous les notables du clan doivent se donner la mort“ (ebd.: 61)⁴¹¹.

Die Maxime des Todes im Kampf für Renommee erfüllt sich allerdings nicht, denn der Kampf findet nicht statt, da der Konflikt wie gesagt anders gelöst wird und erweist sich damit als obsolet. Stattdessen wird eine Strategie der diplomatischen Konfliktlösung valorisiert, die

⁴⁰⁸

Morifing Diang, der in anderen Texten üblicherweise als *jeli* von Samory Touré bezeichnet wird, der ihm bis in den Tod loyal ist, bekommt hier anders als der Preissänger nicht die Bezeichnung „griot“, es tritt mit ihm eine *jeli*-Figur auf, ohne *jeli* zu sein, also ohne vom Erzähler als solche gekennzeichnet zu werden.

⁴⁰⁹

s. Diabaté 1972: 71, 73, 80, 101, 108.

⁴¹⁰

Frauen- v.a. Mutterfiguren treten bei Diabaté auch in seinen anderen Texten als meist starke Persönlichkeiten auf, die den Männerfiguren überlegen sind. Eine die Gender- und Klassendifferenz koppelnde Analyse wäre in diesem Zusammenhang, auch hinsichtlich der Frage der Marginalisierung, sicherlich gewinnbringend.

⁴¹¹

Über das Ehren des Namens und der Linie und harte Bestrafung von Beleidigung: Diabaté 1972: 54-56.

sonst den jeliw zugeschrieben wird, wodurch das üblicherweise in – vor allem epischen – Texten mit einem vorkolonialen Setting transportierte Bild des *horon* umgedeutet wird, der sich mit der Aneignung einer der Zuschreibungen des jeli diesem annähert, die Differenz zum jeli verringert. Die Nivellierung der Differenz geht hier gewissermaßen mit der Auslöschung der differenten Person einher. Die Aneignung der Funktion des 'Anderen' und das sich ihm dadurch ähnlich Machen kommt einem Raub gleich, der dem 'Anderen' hier nur eine komische Rolle überläßt.

Die Handlung des Textes befindet sich an einer Schnittstelle zwischen vorkolonialen und kolonialen Erfahrungen und deutet an, was in der kolonialen Phase die Oberhand gewinnt: Diplomatisches Taktieren statt offener Kampf ist ein Kennzeichen, das auch andere im kolonialen Kontext spielende Texte verhandeln (vgl. Tembely, Bâ). Das Theaterstück transportiert eine Ethik, die gewaltlose Konfliktlösung favorisiert, ohne jedoch auf den Ehrbegriff zu verzichten. N'fagitini, ein Ältester, der die ganze Zeit Babemba gegenüber loyal bleibt, behält recht: „La lâcheté, Dantouma, ce n'est pas fuir la guerre, mais abandonner le champ de bataille, quand les hostilités sont ouvertes“ (ebd.: 73f). Die offene Auseinandersetzung wird von Babemba umgangen, indem er seinen vorgeblichen Feind zu seinem Verbündeten macht, wobei er ohne den jeli auskommt, der hier für das im Zentrum stehende Geschehen kaum von Bedeutung ist.

„Je vois que nous ne nous entendrons pas“

Der jeli, auf seine Rolle als Preissänger reduziert und damit völlig gegensätzlich zu seiner Darstellung in den Sunjata-Versionen, wird durch Parodie und Satire zu einer komischen Figur und überflüssig, denn ohne Kampf ist der Lobpreis kriegerischer Kühnheit gegenstandslos.

Dies wird in einer Szene vorgeführt, die ganze zehn Seiten einnimmt – in einem Text, der insgesamt nur 122 Seiten hat und in dem es noch nicht mal in erster Linie um die in dieser Szene auftretenden Figuren geht – was die Verbundenheit des Autors mit der Thematik der Beziehung von *horon* und jeli verrät. Sie hat im Dialog der Figuren eine Kampfhandlung (die einzige des Textes) zum Thema, in der Samorys Armee erfolgreich ist, allerdings um den Preis des Lebens des besten Freundes des Generals Kèmè. Dieser gewinnt eine Schlacht, indem er auf eigene Faust ein riskantes Manöver durchführt, bei dem sein Freund Malingué Mory das Leben verliert. Ein jeli will ihm daraufhin seinen eigens komponierten Lobpreis vortragen, kommt jedoch nicht dazu. Damit werden durch diese Szene im selben Atemzug Kampf und dazugehöriger Lobpreis der jeliw im Text in kritisches Licht gerückt.

Der jeli verleiht dem Drama eine humoristische Seite und lockert das sonst sehr ernste Stück

damit auf, er bekommt eine Unterhaltungsfunktion auch für den Rezipienten. Der jeli, der hier, nur als „le griot“ bezeichnet, namenlos bleibt, will sein neues *fasa* für Kèmè Birama vortragen. „Ecoute, fils de Makémé, j'ai composé pour toi le plus beau fasa qui jamais sortît de ma tête, au prix de journées laborieuses et de nuits d'insomnie“ (ebd.: 23). Seine Sprache ist gekennzeichnet durch hyperbolische, teilweise obskure Ausdrucksweise. Eloquent und schlagfertig, bringt er Kèmè Birama zum Lachen und heitert ihn auf⁴¹², erntet jedoch auch Kritik. Grob wird er von Naganfaly, Freund von Kèmè Birama, begrüßt: „Va-t-en! Sors d'ici et ne t'avise pas de revenir“ (ebd.: 23), woraufhin sich ein Streit über den Kampf mit Waffen und den Kampf mit Worten entfacht, und über die zu wählenden Worte (Verständlichkeit versus schöne Form (ebd.: 29)). Sein *fasa*-Vortrag wird außerdem ständig von Naganfaly unterbrochen, der ihn korrigiert, indem er sagt, wie er selbst den Lobpreis verständlich und wahrheitsgemäß formulieren würde. Zwar wird das übliche Verfahren der Unsterblichkeit durch Renommee durch Panegyrik aufgerufen: „Le temps ne la chassera pas de la mémoire des hommes, des hommes qui viendront après nous. Ceux-là ont toujours raison. Eh bien ! ils ne changeront pas un mot à cette chanson. Ils sauront que l'Emir du Ouassoulou a été secondé par un frère non moins valable“ (ebd.: 26f). Dabei kommt der jeli gar nicht dazu, das Lied ungestört vorzutragen, denn schon beim ersten Versuch wird jede Zeile von Naganfaly umgedichtet. Über den Refrain sagt er zum Beispiel: „On y perd pied. On ne comprend pas ; c'est absurde“ (ebd.: 29). Am Ende zieht sich der jeli beleidigt zurück: „Je te donne mon salut. Je vois que nous ne nous entendrons pas“ (ebd.: 32). Das Verhältnis ist gespannt, die Beziehung gestört. Seiner Aufgabe „de réveiller leur sang“ (ebd.: 24) kann der jeli nicht gerecht werden, denn sein *fasa* wird nicht akzeptiert und gewürdigt, im Gegenteil, er wird sogar als „fou“ bezeichnet (ebd.). So wird der Lobpreis tatsächlich absurd.

Der jeli als der erweiterte *horon* im Kindheitsroman

Das folgende Werk, *Comme une piquûre de guêpe*, steht im scharfen Kontrast dazu: Im Gegensatz zur Idealisierung einer *horonya*, die eigenständig agiert und des jelis, der als überflüssiger Preissänger von ihm abgegrenzt wird, nicht bedarf, handelt es sich hier um eine Idealisierung des jeli – als *horon*. Die Differenz wird verschwiegen, ist als Statusunterschied unausgesprochen, aber durch die Verbindung der Protagonisten mit der Zuschreibung der Gabe der Beredsamkeit latent vorhanden.

412

Auf den Gemütszustand Kèmè Biramas hat der jeli jedoch trotzdem eingewirkt: „Ce griot m'a apporté un peu de reconfort et je me sens mieux“ und veranlaßt ihn, sein Erstarrtsein zu überwinden, setzt ihn in Bewegung: „Maintenant je m'en vais me préparer à assumer la mort de Malingué Mory“ (Diabaté 1972: 33).

Dieses zur Kolonialzeit spielende „Zeugnis“ (Diabaté 1980: 11), in dem Diabaté Kindheitserinnerungen verarbeitet und damit zugleich ein Bild 'guter Sitten' malt, macht einen kleinen Jungen zum Protagonisten, der die Vorbereitungen und die Durchführung seiner Beschneidung erlebt. Als ProtagonistInnen treten vor allem der kleine Junge Faganda und dessen Familienmitglieder auf. Wie später in *L'Assemblée des djinns* sind hier die handelnden Protagonisten hauptsächlich jeliw, die sonst von der Literatur als Hauptfiguren marginalisierte Gruppe. Zum einen resultiert daraus eine Umkehrung der Perspektive auf die Differenz, es wird nicht mehr der Blickwinkel des *horon* eingenommen, sondern Diabaté nimmt den Blickwinkel von jeliw ein. Zum anderen tritt hier die zweite Bedeutung von *horon*, die das Ethos betrifft und ebenso auf den *horon*, wie auch den *jeli* bezogen werden kann, in den Vordergrund. Die jeliw treten modellhaft dem Ethos-Ideal der *horonya* entsprechend auf, ohne auf ihre jeli-Attribute des Vermittlers und begabten Redners zu verzichten.

Jeliw mit *horon*-Ethos

Nichts deutet bei Beginn des Textes darauf hin, daß es sich bei den Protagonisten um jeliw handelt. Es wird eine Familie dargestellt, die sich vorbildlich am Brauchtum und dem noblen Verhaltenskodex orientiert. Der Erzähler nutzt die Beschreibung der Geburt und der Kindheit Fagandas für Beschreibungen der 'guten Sitten', an die sich die Familienmitglieder vorbildlich halten.

Der Erzähler zeichnet ein Portrait der Familie des kleinen Protagonisten, ohne den Familiennamen zu nennen, also ohne ihre Identität preis zu geben. Er stellt sie zunächst als verhaftet mit den zentralen Werten der *horonya* vor⁴¹³. Erst auf Seite 45, nachdem eventuelle Zweifel an ihrem tugendhaften Benehmen restlos ausgeräumt sind, wird explizit gesagt, daß es sich um eine Familie von jeliw handelt – explizit allerdings nur für eingeweihte Rezipienten – und zwar geschickterweise im Zusammenhang mit tapferem Verhalten, einer Zuschreibung der *horonw*, wodurch der Erzähler die Familie in die Gruppe der *horonw* einfügt. *Malo*, in anderen Texten für die jeliw unerheblich⁴¹⁴, ist hier einer der zentralen

⁴¹³

Der Junge wrd nach seinem Großvater getauft (Diabaté 1980: 16), die Mutter wird nach der Geburt geehrt (ebd.: 17), Faganda verspricht, ein Geheimnis zu bewahren (ebd.: 18), der Vater ist autoritäre Respektperson, spricht nur leise (ebd.: 19), schimpft mit einem Mädchen, das ein Stück Fleisch nehmen will, das für Bettler bestimmt ist, sagt, sie würde alles Segnungen für ein Stück Fleisch zunichte machen und „la honte de notre nom“ sein (ebd.: 20) und eilt einem unter der Hungersnot leidenden Dorf zu Hilfe, „La famine est la seule maladie honteuse que je connaisse“ (ebd.: 24f); „il pouvait donner la mort pour une question d'honneur“, denn er hätte seinen Sohn beinahe umgebracht, als er ihn erwischt, wie er einen Geldschein beiseite nimmt (ebd.: 26). „L'impudeur, c'est souvent exprimer son ressentiment quand on a été loyalement vaincu“ und er fühlt sich selbst beschämt, als sein Sohn einen Ringkampf verliert (ebd.: 28), läßt sich nicht beleidigen und kommt dafür ins Gefängnis (ebd.: 33).

⁴¹⁴

Vgl. z.B. Kapitel zu den *dɔnkiliw*.

Aspekte, um die das Ethos dieser Familie kreist, die sich damit zu *horonw* machen. Der Vater sagt zu seinem Sohn:

J'espère bientôt te serrer la main lorsque tu subiras la circoncision avec courage. Depuis Kalajan Sangoï, le fondateur de notre lignage, jusqu'à moi-même, pas un seul fils de notre race n'a cillé sous la brûlure du fer [...] Et qu'est-ce la douleur?, s'exlame-t-il, en haussant les épaules.
– La nourriture des vrais hommes! cria la grande-mère, couchée sur une natte devant sa case. Souffrir, c'est apprendre à mourir (Diabaté 1980: 45).

Der kleine Junge Faganda ist also Nachkomme des berühmten Kalajan, der als jeli-Protagonist im Sunjata-Epos auftritt, und hat sich seiner Herkunft würdig zu erweisen, was nicht etwa bedeutet, ein vollendeter Preissänger o.ä. zu sein, sondern Schmerz mit absoluter Selbstbeherrschung zu ertragen, um sich und seine Familie nicht zu beschämen⁴¹⁵: Der Vater droht, er müsse ihn töten, um die Familienehre zu retten, sollte er sich bei der Beschneidung nicht entsprechend verhalten (ebd.: 51f). Solche Äußerungen dienen im Text als Teil des Erziehungsprogramms dazu, die Jungen auf das Erwachsensein vorzubereiten und bestimmte Werte zu vermitteln, ohne ernst gemeint zu sein (der Vater holt heimlich die Kugel wieder aus dem Gewehr, in die er sie effektiv vor den Augen des Jungen gesteckt hatte (ebd.: 134)) und befinden sich in einem Gewebe unterschiedlicher Äußerungen aller Familienmitglieder, die sich teils widersprechen, je nachdem, ob sie von der Mutter, dem Vater, der Großmutter, den Brüdern usw. gemacht werden, und die so den Jungen in ein komplexes Netzwerk von Regeln, Erwartungen, Zuschreibungen, die verschiedene Emotionen wie Furcht, Stolz, Selbstvertrauen, Unerschrockenheit, Ehrgeiz hervorrufen, versetzen, das letztlich darauf abzielt, ihn zu einem mutigen und starken Mann zu machen.

So wird auch ein geläufiger Schwur, den Mutterfiguren vor einer von ihrem Sohn zu meisternden Herausforderung aussprechen, aufgegriffen, der den Jungen nach dem Schreck durch die Drohung des Vaters in einen Zustand ungeduldiger Erwartung versetzt. Er betrachtet nun den Moment der Beschneidung als ein ehrenhaftes Duell, aus dem er siegreich hervorgehen will: „Faganda se sentait impatient d'affronter l'opérateur en un combat singulier et à découvert, comme il avait coutume d'en livrer contre un camarade de sa société d'âge, le soir, au clair de lune, sous le grand fromager“ (ebd.: 123)⁴¹⁶. Der Schwur der Mutter, der ein häufig aufgegriffenes Motiv im Textkanon des Manden ist, und aus dem Werte des Ethos'

⁴¹⁵

Von der Beschneidung an ist es untersagt sich Schmerz anmerken zu lassen sonst droht der Gesichtsverlust (Diabaté 1980: 139). Später trägt ihm sein Onkel seinen Stammbaum vor, und fährt fort: „Il y en a, des hommes de grand courage, derrière toi [...] tu sais de qui tu descends“ (ebd.: 126), um ihn zu ehrenhaften Verhalten zu animieren.

⁴¹⁶

S. auch Diabaté 1980: 132: „Il n'éprouvait aucune angoisse [...] Il avait fini par considérer l'opérateur comme un ennemi qui voulait le déshonneur de la famille. Et Faganda avait hâte de se trouver en face de lui, dans la clairière ardente“.

weiblicher *horonya* herauszulesen sind, ist vor dem Hintergrund der Vorstellung, das Verhalten der Mutter bedinge den Erfolg des Sohnes (vgl. Kapitel zu *donkili*), zu verstehen:

Si je n'ai jamais menti,
Si je n'ai jamais été infidèle,
Si je n'ai jamais fait pleurer
l'orphelin ou l'enfant d'autrui,
Eh bien, que mon fils, à moi,
subisse avec courage la brûlure du fer.
Et si au contraire,
mes paroles n'ont jamais été que parjure,
Si je suis malveillante,
le sourire aux lèvres
et le sang sous la dent,
alors j'aurai, par ce serment,
condamné mon fils, à jamais (Diabaté 1980: 122).

Auf der Gegenseite der *malo* befindet sich das Renommee, das Unsterblichkeit schafft, da das irdische Leben nur als vorübergehender Zustand angesehen wird und der Tod als bloßer Übergang, „qu'un changement dans le grand mouvement de la vie“ (ebd.: 145). Die Jungen lernen:

Le présent ne peut épuiser l'avenir, répondit le séma. Nos ancêtres, qui recherchaient la gloire, le savaient déjà. Insatisfaits des bornes du présent, il forçaient les portes du futur par des actions d'éclat. Vivre, c'est accrocher une outre à un piquet qui le porte pendant des années. Le piquet tombe, car tout ce qui se tient, se couchera. Mais si ton outre reste entre ciel et terre, alors *tu vivras par cette empreinte impérissable dans l'esprit des générations*. Tous les héros que nous admirons et aimons n'ont fait que confier leur nom à une grande action. *Vivre c'est s'endetter envers l'avenir* (1ebd.: 45)417.

Metaphorisch drückt die Lehrerfigur den Sinn des Lebens, den Grundsatz der *horonya* aus. Der Vorsatz zu handeln, um in Erinnerung zu bleiben, wird im Bildungsprogramm für die Jungen verankert. Die Idee, ein Überleben nach dem Tod durch große Taten zu sichern, macht sich der *jeli*-Protagonist zueigen und zeigt sich dadurch als *horon*.

Auch mit der Pflicht zum Geben machen sich Diabatés Helden einen Wert der *horonya* zueigen. Der Wert der Großzügigkeit gilt hier auch innerhalb der *jeli*-Familie⁴¹⁸, was in einer Episode deutlich wird, bei der kurz vor der Beschneidung die Verwandten kommen, um Geschenke zu bringen und dabei eine Art Wettkampf veranstalten, bei dem der Geizige mit Gelächter gedemütigt wird (ebd.: 89).

Die Familie des Protagonisten lebt außerdem durch das Betreiben von Landwirtschaft, Handel und dem Ausüben der Jagd autark, also ohne auf Gaben eines *jatigi* angewiesen zu sein. Das Arbeitsethos wird während des Erziehungsprogramms im Rahmen der Beschneidung als

⁴¹⁷ Hervorhebung von mir.

⁴¹⁸ S.. auch Diabaté 1980: 97.

Bestandteil der vermittelten Werte den Jungen nahegelegt⁴¹⁹, ohne die jeliw davon auszuschließen, also auch hier erscheint der jeli als *horon*, bzw. den jeli gibt es in diesem Zusammenhang nicht, er ist in Bezug auf die geforderte Arbeit *horon*.

Zu den bekannten ethischen Werten der *horonya*, die sich um Ehre, Scham und Renommee drehen, um *yeredon*⁴²⁰, Großzügigkeit, Arbeitseifer und Aufrichtigkeit, werden weitere hinzugefügt wie religiöse Toleranz⁴²¹ und Humanität.

Jeliya als Beredsamkeit

Erster, vorerst einziger Hinweis auf den jeli-Status ist eine Aussage des Familienvaters, der auf die Vermittlerrolle der jeliw hindeutet. Er sagt „avec un brin d'humour : « En vérité, mentir est un art difficile. Il ne faut user du mensonge que pour reconcilier des parents ou des amis brouillés, ou alors amener un incroyant à Dieu »“ (Diabaté 1980: 22)⁴²²; außerdem ist der Vater Meister im Erzählen (ebd.: 29). Auch andere Familienmitglieder erweisen sich als gewitzte Redner, die damit die zentrierte Autorität des Vaters untergraben und somit für ein Gegengewicht sorgen, das ein Gleichgewicht der Kräfte herstellt (ebd.: 38f, 56-59), an dem Mutter und Großmutter nicht unerheblichen Anteil haben. Hier bekommen auch weibliche Stimmen das Recht, sich zu erheben und lassen sich hören. Die Verwandten sind alle redegewandt, was sie in fingierten Streitgesprächen unter Beweis stellen. Es ist eine Familie von Beredsamen. Hier wird erzählt, diskutiert, fabuliert, gelehrt, werden geistreiche Witze gemacht, usw.

Die Beredsamkeit zeigt sich auch bei Festen in der Gestalt des Gesangs, als Spott- oder Lobrede⁴²³. Er wird, genauso wie die Musik der Trommeln, die ebenfalls alle Versammlungen und Zeremonien um das Fest der Beschneidung begleiten, ausführlich und genau beschrieben, mehr als in anderen Texten, was die Verbundenheit und Vertrautheit des Erzählers damit deutlich macht.

Entsprechend seiner Wirkungsintention der Proklamierung eines Leitbildes für die zeitgenössische jeliya läßt sich das Buch daher als ein Manifest für ein Ideal des jeli und seiner Beziehung zur *horonya* verstehen. Diabaté vermittelt ein Bild vom 'guten' jeli, für das

⁴¹⁹

Dafür wird auf eine Episode des Sunjata-Epos zurückgegriffen (Diabaté 1980: 148).

⁴²⁰

S. Diabaté 1980: 98.

⁴²¹

S. Diabaté 1980: 99, 157f; die muslimische Frömmigkeit des Vaters koexistiert mit den ausschließlich vorislamischen religiösen Praktiken des Onkels.

⁴²²

Zur Thematik der Lüge s. Kapitel zu Kourouma.

⁴²³

Fadiala stimmt ein Lied an, das eine Kritik an den Kolonisatoren darstellt (Diabaté 1980: 119f); ein jeli besingt die Genealogie des Beschneiders, eines Schmiedes und Nachkommen Sumangurus (ebd.: 136f).

seine Familie beispielhaft auftritt, vom jeli, der selbst seinen Lebensunterhalt bestreitet, dem Ethos nach dem *horon* entspricht und durch seine Beredsamkeit, die er konstruktiv einsetzt, seine *horonya* um eine sinnvolle Tugend erweitert und damit ein Plus in die Gesellschaft einbringt. Hier wird mit aller Deutlichkeit ausgedrückt: der jeli ist ein *horon*. Ein *horon*, der, anders als andere, zusätzliche Funktionen hat, die mit dem Begriff *jeliya* zusammengefaßt werden können⁴²⁴.

Fadiala Kuyantè – jeliya und *horonya* überspitzt

Mit der Einführung von Fadiala Kuyantè, „doyen du clan“ (Diabaté 1980: 53), taucht eine Figur auf, die eine Form der *horonya* verkörpert, deren Strenge vom Erzähler kritisiert wird, und mit der zugleich die *jeliya* zum ersten Mal explizit thematisiert wird, in deren Handhabung Fagandas Onkel Meister ist. Faganda soll bei ihm auf die Beschneidung und damit auf das Erwachsensein vorbereitet werden. Fadiala, dessen Persönlichkeit ausführlich beschrieben wird⁴²⁵, erweist sich als autoritär und weise (s. ebd.: 62ff). Erst jetzt wird mehr zum Thema *jeliya* gesagt: „la grande famille des Kuyantè, chargée de recenser l'âme invaincue du pays mandingue et de la restituer par le jeu de la mémoire“ (ebd.: 63f). Fadiala nimmt kein Blatt vor den Mund und kritisiert oft und offen, ist absolut den tradierten Werten verhaftet, absolut korrekt, streng, unerbittlich und dabei trotz seines Alters körperlich stark, so daß er z.B. einen Stier alleine zu Boden wirft (ebd.: 88). Er verteilt Schläge an einen im Ringkampf unterlegenen Jungen (ebd.: 74) und an eine Nichte, die, seine Rückkehr nicht bemerkend, in einer Unterhaltung laut lacht (ebd.) und hat nichts von der Leichtigkeit und Humanität der Umgangsformen, die Faganda aus seinem Elternhaus gewohnt ist⁴²⁶, was den jungen Protagonisten abschreckt. Faganda, dem der Onkel Angst einjagt, nennt ihn sogar insgeheim „ce fou“ (ebd.: 76). Als er aber mithilfe magischer Mittel versucht, Fagandas Willen zu brechen, bekommt dieser Fieber und widersteht ihm. Schließlich gibt Fadiala sich geschlagen, da er in Faganda eine große Kraft erkennt.

Mit der Episode des Besuches beim Onkel gelingt Diabaté ein geschickter Schachzug der

⁴²⁴

Thematisiert wird dagegen z.B. die Differenz zwischen Peuls und Mandingues (Diabaté 1980: 77).

⁴²⁵

Seine Reputation und Autorität überschreiten die Landesgrenzen; er hat das Sammeln – „les faits et gestes, les coutumes et les généalogies des hommes d'autrefois pour les sauver de la mort“ (Diabaté 1980: 63) (die Texte oder die Menschen?) bei den Seinen begonnen und ist dann gereist; „pétri de savoir“ zurückgekommen (ebd.: 64); „l'arbitre suprême“ wegen seiner Kenntnisse (ebd.: 64), ein „génie“ folgt ihm, mit dem er einen Pakt geschlossen habe, man spricht ihm „pouvoirs occultes“ zu und er ist gefürchtet von denen, die ihn nicht mögen. Er scherzt mit dem Onkel, weist ihn aber auch zurecht (ebd.: 65); er ist, anders als die Familie von Faganda, kein Moslem und verachtet den Islam. Er ist Landwirt (der Erzähler gibt uns damit zu verstehen, daß dieser jeli, genau wie auch Fagandas Vater, keineswegs von den Gaben der *horonw* lebt, sondern sich seinen Unterhalt verdient, wie andere auch).

⁴²⁶

Der Älteste ist aber auch versöhnungsbereit (Diabaté 1980: 87)

vorteilhaften Selbstpositionierung. Wie Thiers-Thiam 2004 zeigt, ist Fadiala ein Bildnis des berühmten Onkels des Autors, Kele Monzon, dessen Sunjata-Performance zur Grundlage seiner eigenen Versionen dient. Indem er ihn als übertriebenen *horon* und zugleich als meisterhaften *jeli* darstellt, über den der junge Protagonist – die Oberhand gewinnt, präsentiert er sich im Spiel der *fadenya* nicht nur als in der Beherrschung von *horonya* und *jeliya* modellhaft, sondern sogar als seinem unübertrefflichen Onkel überlegen.

Gesellschaftssatire. Djinns, dem Ruhm Verfallene und *jatigiw*

Auch in *L'Assemblée des Djinns* verarbeitet Diabaté gemachte Erfahrungen, und auch hier ist das Setting wieder eine Gemeinschaft von *jeliw*, die allerdings, wie der Titel schon andeutet, anders als in den Sunjata Versionen und *Comme une piqure de guêpe*, nicht sehr vorteilhaft dargestellt ist. Dem Text vorangestellt ist: „Une assemblée de griots est aussi dangereuse qu'une confrontatoin de djinns“. Diabaté nutzt das Werk zu einer Kritik am aktuellen Verhalten von *jeliw* (vgl. Thiers-Thiam 2004: 129ff). Vorlage dieses in einer fiktiven Stadt spielenden Romans sind in Kita, Mali, tatsächlich vorgefallene Geschehnisse im Kontext der Nachfolgeregelung des verstorbenen Oberhauptes der *jeliw*⁴²⁷.

Während in *Une piqure de guêpe* eine *jeli*-Familie vorgestellt wird, in der tugendhaftes Benehmen entsprechend guter Sitten im Mittelpunkt steht, ein Gleichgewicht der Kräfte herrscht, und sich der Autor damit selbst legitimiert und erhöht, werden hier verschiedene Familien, die in wechselseitigen Intrigen um die Macht ringen, in einer Erzählung eines Konfliktes vorgestellt. Es ist eine Welt der Gefahr, des Mißtrauens, der Hinterlist⁴²⁸, es herrscht ein kompliziertes, diplomatisches Wirrwarr aus politischen und familiären Verstrickungen. Auch hier sind die *jeliw* eine Gruppe von Beredsamen, aber ohne Aufrichtigkeit wie in *Comme une piqure de guêpe*:

Tous les griots [...] avaient la réplique facile et l'élocution imagée. Les uns brillaient par leur éloquence et les autres, tels Sangoï et Balla, connaissaient parfaitement l'histoire des grandes familles de Woudi et des environs.

Ils se vouaient des sentiments divers – dont l'amitié sans calcul était exclue (Diabaté 1985: 49).

Er stellt hier also eine *jeli*-Perspektive dar, die er kritisiert: Die Differenz wird vor allem über das Geben / Empfangen gebildet, wobei die *horonw* als *jatigiw* von den *jeliw* instrumentalisiert werden.

⁴²⁷

Barbara Hoffmann (2000) rekonstruiert diese Ereignissen in *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*. Indiana University Press.

⁴²⁸

S. Diabaté 1985: 49.

Jeli als *hōron*

Trotz der expliziten Einführung der Protagonisten als jeliw schreibt ihnen Diabaté auch hier einschlägige Charakteristiken der *hōronya* zu. Dies wird zum Beispiel in einer Lobeshymne deutlich. Das Preislied für den verstorbenen Chef der jeliw, Kala Julia aus dem Klan der Guena⁴²⁹, wird vor dem Hintergrund von Streitigkeiten um den Vorsitz der verschiedenen Klans der jeliw komponiert, die Kala Julia gewonnen hatte und auf den es Bezug nimmt. Es bescheinigt ihm daher Qualitäten eines Feldherrn:

Mensonge ! Mensonge !
A ceux qui disent
Que Kala Julia est mort,
Nous répondons : "Mensonge ! Mensonge !" "
Le grand Guena ne peut s'éteindre,
Car il a la pureté de l'or.

Cavalier émérite,
Il a la prestance
D'un chef de guerre
Émergeant comme la crête d'un coq,
Homme de vérité aussi,
Il reste la conscience des Guena (ebd.: 47f).

Nachdem die These, der verstorbene Kala Julia sei weiterhin lebendig, aufgestellt ist, bilden die weiteren Verse Argumente für diese These. Das Lied äußert und illustriert den Topos, wie der physische Tod nichts von der Lebendigkeit einer Figur nimmt, wie es explizit ausgesprochen wird, sowohl zu Beginn, an dem die Behauptung aufgestellt wird, er sei nicht tot, als auch in Vers fünf und sechs, in denen die Begründung metaphorisch geliefert wird (das Leuchten des reinen Goldes erlischt nicht), als auch am Ende: Das Lied schließt mit der Feststellung der Tatsache, der Begründung warum er nicht tot sei, denn er lebt im Bewußtsein seines Klans weiter, worum es jaletzlich geht⁴³⁰. Der Lobpreis, einmal komponiert, wird überregional bekannt, erscheint in verschiedenen Variationen und wird zur Lieblings-Hymne der Guena (ebd.: 48). „Sanun Suman Jeli, le griot qui a la pureté de l'or“, wird zum Preis-Epitheton für Kala Julia (ebd.: 146). Er bleibt zugleich seinen Hinterbliebenen als hervorragender Reiter, was auf Erfahrungheit und Erfolg in der Kriegsführung hindeutet, deswegen auch als Kriegsführer, in Erinnerung, ebenso wie als Mann der Wahrheit – alles Attribute, die einen kriegerischen *hōron* aus ihm machen.

Der Aspekt von *malo* als Gegensatz zum Renommee wird an den beiden Kontrahenten, die

⁴²⁹

Guena: Nachkommen von Kalajan Sangoi, also die Diabaté.

⁴³⁰

Auch später drückt ein Preislied sehr poetisch die Hoffnung aus, der Tod beende nicht alles, er kann nichts gegen das Renommee (Diabaté 1985: 150f).

sich um den Vorsitz streiten, sehr deutlich. Er bestimmt neben der *fadenya* maßgeblich das Handeln der Figuren Sangoï und Danfaga.

Sangoï kämpft mit allen verdeckten Mitteln um die Vorherrschaft seines Klans. Der Grund dafür liegt im Motiv der *fadenya*: Sein Ziel ist es, seinen Vorgänger, den besungenen Kala Jula zu übertreffen (Diabaté 1985: 212).

Im Verlauf des Konfliktes kommt es schließlich zu einem Treffen zwischen den beiden Rivalen, bei dem sie sich ihre Feindschaft offen aussprechen und jeweils schwören, sich im Falle der Niederlage selbst den Tod zu geben:

Et moi, Sangoï, chef des Guena, je jure par tous ceux qui m'ont devancé dans ma lignée de ne pas survivre à ma défaite [...]
– Je me donnerai la mort, au grand jour, si tu venais à l'emporter. J'en fais le serment sur les âmes sereines de Djoum“ (ebd.: 119f).

Sangoï behält schließlich die Oberhand. Nicht nur, daß der von ihm favorisierte Yamoudou inthronisiert wird, sondern er bewahrt darüber hinaus Danfaga, der versucht hatte, einen Beamten zu korrumpieren, vor einer Inhaftierung. Die mit dem Öffentlich-werden dieses Verstoßes, sowie dem dazu noch Angewiesen-sein auf die Hilfe seines *faden*⁴³¹ einhergehende Demütigung, nicht nur Danfagas, der sein Haus nicht mehr verläßt, sondern auch seines ganzen Klans, wird obendrein begleitet von einem entsprechenden Spottlied (ebd.: 165f, 172).

Danfaga unternimmt einen letzten verzweifelten Versuch, die Situation zu wenden und fordert Sangoï zu einem nächtlichen magischen Duell heraus, um auf diese Weise wahrscheinlich den Tod zu finden, doch Sangoï weigert sich (ebd.: 170). Schließlich beschließt er zu sterben, um der Beschämung zu entkommen und seinen Schwur zu halten (ebd.: 198) und begeht öffentlich während einer Versammlung effektiv vor Sangoï Selbstmord⁴³². Ihm zu Ehren wird ein Preislied komponiert, das die Logik seines Handelns zusammenfaßt:

[...] Il est parti !
Préférant la mort à l'humiliation,
Car la honte c'est la mort morale.
Aussi, Danfaga qu'on dit mort,
Vivra pour nous (ebd.: 201).

Wie die oben zitierte Hymne für Kala Jula schon gezeigt hat, ist die Handlungsmotivation zentraler Figuren das Erlangen von Renommee, dem diskursiven Weiterleben nach dem Tod und damit das In-Erinnerung-bleiben. Damit folgen sie einem der wichtigsten Handlungsprinzipien der *horonya*.

⁴³¹

Vgl. die Problematik bei Sininkajan in Tarawele 2000 (Kapitel XI).

⁴³²

Beschämung ist auch hier ein unbedingt zu umgehendes Übel, so bietet zum Beispiel Sangoï Balla, der ihn geschickt vor einer Beschämung rettet, seine Schwester zur Frau (Diabaté 1985: 60f).

Der jeli rezitiert den Stammbaum und ruft aus: „Où sont-ils au jour d'aujourd'hui? [...] La mort mange la chair, réduit les os en cendres. Mais contre une bonne renommée, elle est désarmée“ (ebd.: 82).

Diabaté greift einen Leitsatz auf, den er schon in *Comme une piqure* geäußert hatte und legt ihn hier Yamoudou in den Mund, der sein Urteil über Sangoï, der sich mit seinen Intrigen eine vorteilhafte Position verschafft hat, ausspricht:

Tu es le véritable perdant, car Danfaga lui aussi t'a vaincu. Tu sais intriguer alors qu'il s'agit de s'endetter envers l'avenir [...] Nos ancêtres, dit-il, insatisfaits du présent, forçaient les portes de l'avenir par des actions d'éclat. Les Anabon auront Danfaga, et, par sa mort glorieuse, ils se souderont à nouveau. Quant aux Guena, avec toi... Ah, j'ai bien peur que ne commence le déclin d'un clan qui fut grand. Kala Julia se battait à découvert... (Diabaté 1985: 206).

Hier wird er von Sangoï unterbrochen, der es vorzieht, das Ende des Satzes nicht zu hören. Diabaté kritisiert die intrigante Art des Konfliktes. Der verdeckte Kampf hat nur Verlierer: Während Danfaga und Yamoudou physisch sterben, wird angedeutet, daß Sangoï, der hinsichtlich des Erfüllens des Kriteriums für das den Tod überdauernde Renommee durch ehrenhaften Kampf versagt hat, diskursiv, im Bewußsein der Nachwelt 'stirbt'.

Durch die Platzierung dieses für die *horonya* entscheidenden Topos im Mittelpunkt des Handelns von jeli-Protagonisten macht Diabaté diese dem Ethos nach zu *horonw*, deren Handeln denselben Prinzipien unterliegt (*togo* statt *malo* und *fadenya*), wobei sie durch ihre Redegabe den anderen *horonw* überlegen sind und gefährlich wie Djinns, also übermenschlich, und andere Verfahren nutzen, um dem Prinzip zu folgen (nicht offener Waffenkampf, sondern Manipulation), was Diabaté aber geschickterweise bereits in *Une si belle leçon de patience* dem *horon* angeheftet hat. Während er laut proklamiert, daß es sich hier um jeli-Protagonisten handelt, es von Anfang an unüberhörbar macht, immer wieder explizit darauf hinweist, läßt er sie auf subtile Weise hinterrücks zu *horonw* werden, wodurch er sein Projekt der Rehabilitierung der jeliw als *horonw*, während er sie gleichzeitig für die Art der Ausführung der jeliya kritisiert, abschließt.

Der größte *horon* ist der, der am meisten gibt

Die jeliw grenzen sich gegenüber 'den anderen *horonw*' hinsichtlich des Aspektes der Gabe ab, indem sie sich den Status des Empfangenden zuschreiben, ohne aber wiederum grundsätzlich der Vorgabe der Großzügigkeit nicht zu entsprechen:

Das Preislied für die Anabon verdeutlicht den Status, den sie sich zuweisen:

Fais selon ton bon plaisir,
Toi, l'élú de la chance.
Qui dit bonne sauce,
Devrait ajouter bonne hivernage,
Mais les Anabon ne cultiveront jamais.
L'Éléphant a pris possession

Du champ de mil,
Et qui ira l'en déloger.

Fais selon ton plaisir,
Et refuse toute action
Qui pourrait ternir la gloire de tes pères [...] (Diabaté 1985: 38).

Der Lobpreis, der wie für einen *horon* Stärke und Macht zelebriert, besingt hier nicht Stärke im Kampf: Der Gepriesene wird mit dem mächtigen Elefanten verglichen, der während der Regenzeit, die zur Landwirtschaft genutzt wird, in das Feld einfällt, sich dort ernährt von dem, was andere angepflanzt haben, ohne daß sie ihn verjagen könnten. Es gelingt, Stärke zu demonstrieren, ohne daß eine glanzvolle Aktion ausgeführt worden wäre, wie die Preislieder sonst, nach der Struktur von Aktion, auf die ein Lobpreis folgt, der diese besingt, funktionieren. Es wird keine Aktion ausgeführt, aber trotzdem Reichtum, Macht und Lobpreis erlangt. Die Ehre, es dem Ahnen gleich zu tun besteht im Gegensatz gerade darin, die Aktion zu verweigern. Die *jeliw* setzen sich damit hier nicht vom *horon*, sondern vom *jatigi* ab, der für den Unterhalt des *jeli* aufkommt. Sie ordnen sich damit den 'gewöhnlichen' *horonw* quasi über, setzen sich von ihnen ab, aber nicht als Untergeordnete, sondern als Darüberstehende, gegen die die Landwirte machtlos, denen sie unterlegen sind, als deren Herrscher, und das wird auch in der erzählten Handlung bestätigt.

Als ein großes Fest mit vielen geladenen Gästen stattfinden soll, findet Sangoï die Lösung für die Finanzierung: „Les *horon*⁴³³ paieront“, sagt er. „Nous allons avoir recours à une coutume ancestrale: jeter une corde aux pieds d'un *horon* et lui demander un bœuf pour notre sauce avant de chanter les louanges de ses pères“ (ebd.: 79). Auf die spöttische Entgegnung eines anderen, er kenne keinen einzigen, der in der Lage wäre, einen Stier zu verschenken, erklärt er souverän, manipulativ die Reaktionen der anderen vorhersehend, wie die *horonw* für die eigenen Zwecke instrumentalisiert werden können: „Le *horonya* est régie par la rivalité, expliqua Sangoï. Chaque fois qu'un membre de cette caste nous offre un bœuf, son concurrent nous enverra discrètement un messenger. Alors nous irons à lui, et il voudra faire mieux que son rival“ (ebd.). Die *jeliw* nutzen ihr Wissen um die Psyche der *jatigiw*, um mithilfe ihrer Beredsamkeit das Spiel der *fadenya* in Gang zu bringen, bei dem sie im materiellen Sinne gewinnen wollen, während sie die *jatigiw* an Ehre gewinnen lassen wollen.

Es geschieht genauso, wie vorhergesagt. Bei Fadiala führen sie ein gekonntes Spektakel auf, ein Illusionstheater, das den Besungenen wie einen aus einer Schlacht siegreich Heimgekehrten erscheinen läßt, greifen also historische Verfahren auf, um sie in der

433

In der Fußnote: „bien né qui n'appartient qu'à lui-même“, also als Gegensatz zu *jɔn* und als gegensatz zu *jeli* wenn es sich um die Beziehung *jeli/jatigi* handelt.

Gegenwart anzuwenden. Diese sind noch immer wirkungsvoll, auch wenn sie gegenstandslos

sind, mit Ausnahme der großzügigen Gabe, mit der Fadiala sie beschenkt⁴³⁴, diese ersetzt die Großtat und setzt das Spiel der *fadenya* in Gang, bei dem die anderen *horonw* sich beweisen müssen und ebenso Geschenke machen, einer immer den anderen überbietend, um sich ein gewisses Renommee zu verschaffen, das dem der Rivalen in nichts zurücksteht: Beim Abschied, „le torse bombé“ (ebd.: 85), hat er die Prüfung bestanden, den Kampf gewonnen, tatsächlich ersetzen die *jeliw* den Gegner: „Cette armée s'est mise en route pour Dogokra, livrer bataille contre toi, le descendant des empereurs mandingue“ (ebd.: 81) und er sagt sich „Non, je ne regrette rien. Les habitants de Dogokra savent désormais que je jouis d'une certaine considération dans le cercle de Woudi, puisque les griots sont venus ici, à Dogokra, évoquer mes ancêtres. Hakroudo doit en crever de jalousie“ (ebd.: 85).

Unter sich machen die *jeliw* sich lustig über das Betragen der *horonw*, die keine mehr sind, aber dennoch so tun, als ob, was sie ausnutzen (Fadiala gibt einen noch nicht ausgewachsenen Ochsen ([il] sent le lait maternel“ (ebd.)), der Sohn von Haba, dessen Vater sie in dessen geisteskranken Zustand sehen, bittet sie, dies als Geheimnis zu verschweigen („Pourquoi tant de cadeaux pour sauvegarder l'honneur d'un fou“ obwohl alle Welt über seinen Zustand Bescheid wisse)).

Pour dire vrai, ajouta Sékou, ces hommes qui se réclament d'une haute lignée sont stupides. Les véritables horon se sont étripés à la guerre, bien avant l'arrivée des Blancs. Et ceux qui, aujourd'hui, se parent de ce titre⁴³⁵

ne sont que des anciens esclaves vêtus du nom de leurs maîtres. Ah, si nous disions tout ce que nous savons... .

Es wird auch der Topos des gefürchteten *jeli* aufgegriffen. „A la vue des griots, le horon s'effraie comme un poussin apercevant l'ombre d'un aigle“, sagt Fadiala, als die *jeliw*

sprichwörtlich bei ihm einfallen (ebd.: 81)⁴³⁶. Er erscheint als eine Beute, „ses amis l'entouraient comme si un danger le guettait (ebd.: 83) und die Gruppe der *jeliw* als eine Art Mafia, die sich als die den *jatigiw* Untergeordneten inszeniert⁴³⁷, wobei sie Strukturen der Ausbeutung und Kontrolle nutzt, von denen nicht die Drohung des physischen Todes ausgeht, sondern die des diskursiven, was ungleich schlimmer ist ('Lieber den Tod als die Schande').

434

Ähnlich bei Kourouma.

435

vgl. Traoré: *Les amants de l'esclaverie*.

436

S. auch Diabaté 1985: 84, 136f.

437

Z.B.: Als Zeichen der Unterordnung präsentieren sich die *jeliw* mit dem neuen Chef Yamoudou vor dem *jatigi* und schwören ihm einen Treueid (Diabaté 1985: 178).

Das zentrale normative Charakteristikum der *horonya* – das Geben – wird allerdings auch von den *jeli*-Protagonisten streng eingehalten: Auch sie haben sich an den Ehrenkodex der Großzügigkeit zu halten. So wird ein junger Mann von seinem Vormund hart bestraft, als er sich weigert, ein Geschenk zu machen, der daraufhin einen Wettkampf im Geben initiiert, bei dem der Verlierer Suizid begehen solle (ebd.: 146f).

Kritik an *jeliw*

Nachdem Diabaté in seinen ersten Werken das historische Leitbild für die *jeliya* aufgestellt hat, kritisiert er in diesem Text die Abweichungen der *jeliw* seiner Zeit. Diabaté zeigt die *jeliw* in diesem Werk nicht als Begründer der Gesellschaft, als ihre Mediatoren, die in ihrem Zentrum stünden, sondern als zerstörerische, manipulative Kraft an ihrem Rande, die nur der Selbstbereicherung dient und sich dabei selbst zerstört. Gegen das bei *Sunjata* transportierte Leitbild der *jeliw* mit „la parole du griot avait le pouvoir de construire des familles, des clans et des empires, dans ce roman, elle est présentée comme vaine, vulgaire et destructive“ (Keita 1995: 28, s. auch 119).

Der Text spart nicht nur nicht mit Kritik an den *horonw* aus dem Mund der *jeliw*, sondern auch an den *jeliw*:

Les griots sont morts avec l'arrivée des Blancs, quand nos rois au lieu de s'unir contre un danger commun se sont entre-déchirés. Les griots des soleils d'aujourd'hui ne sont que des animateurs publics qui chantent n'importe qui. Ce sont des *Samba danse*⁴³⁸ comme on en voit dans des cages et qui se trémoussent pour quelques friandises [...] Je dis que les griots d'aujourd'hui ont troqué l'or contre du cuivre (Diabaté 1985: 62f),

sagt Yamoudou, der sich von den anderen *jeliw* distanziert und stattdessen den Beruf des Goldschmiedes ergriffen hat, als Entgegnung auf die Nachricht, man habe ihn zum Vorsitzenden der *jeliw* bestimmt, mit der er den Überbringer der Nachricht aus dem Haus wirft. Ingeheim aber freut er sich über die Neuigkeit, denn sein Vorsitz wird seinen Klan vor der Vergessenheit bewahren (vgl. Diabaté 1985: 206). Seine Reaktion hat er aus strategischen Gründen gewählt: „La meilleur façon d'appâter les gens c'est de dédaigner ce qu'ils vous offrent“ (ebd.: 63). Der Roman veranschaulicht damit ein prominentes Phänomen hinsichtlich der Konstituierung von Differenz und ihrer Bewertung bzw. der Abwertung des Anderen, das in der Ironie der Äußerungen besteht, die stets in einen bestimmten situativen Kontext eingebettet sind, der die Kongruenz von Wort und Wirklichkeit aushebelt.

Auch in der folgenden Szene ist die Kritik an den *jeliw* in eine ironische Show verpackt, die ein komplexes und gespanntes Verhältnis offenbart, in der eine Ambivalenz von Schein und

438

In der Fußnote wird erklärt, es handele sich um eine Affenart.

Sein herrscht⁴³⁹. Als die jeliw zu dem *horon* Tétélé kommen, um ihn mit Hilfe seines Lobpreises um einen Ochsen zu bitten, entgegnet er: „Vous autres, les gardiens de nos valeurs ancestrales, vous êtes des moins que rien ou je suis complètement ivre“ (ebd.: 88). Er wirft ihnen mangelnde Loyalität vor, sie hätten für die Araber gesungen, die mit ihren Gewehren gekommen seien, hätten später für die Weißen die Hymnen gesungen, die ihren früheren Herrschern gewidmet gewesen seien. „Aujourd'hui vous chantez pour une bande d'esclaves fortunés. Qu'avez-vous conservé? Rien du tout! Vous êtes la honte de ce pays qui fut grand. Après votre départ j'ordonnerai à mes esclaves de brûler de l'encens pour chasser cette odeur fétide que vous charriez sur votre passage“ (ebd.). Dann, nach einer weiteren üblen drohenden Beschimpfung, auf die Sékou völlig gelassen antwortet, sagt er: „Au lieu d'un bœuf, je vous en offre quatre“ und befiehlt, ein bestimmtes Stück vorzutragen, zu dem er ausgelassen tanzt, das Gewehr, mit dem er gedroht hatte, noch in der Hand. „Jouez, bandes de parasites ! Hurlait-il, sinon j'abats l'un d'entre vous avant de violer vos femmes“, woraufhin er, plötzlich ganz galant mit den Worten „Soi l'ami des femmes, pas leur amant“ (ebd.: 90) einer der *jelimusow* eine Kolanuß anbietet, was sich wiederum als ironisch erweist, denn eine der *jelimusow* verbringt daraufhin bei ihm die Nacht (ebd.).

Das Aufeinandertreffen ist ein Spiel, eine Performance, die nicht ernst gemeint und doch wahr ist, sie hat alle Kennzeichen einer Scherzverwandtschaft, bei der sich die Partizipierenden die übelsten Beschimpfungen ohne böse Folgen an den Kopf werfen können, sich 'beleidigen ohne zu beleidigen', denn es wird als 'Spiel' angesehen, in der die Kunst des Beschimpfens geübt und in der das Machtverhältnis ausgelotet wird. Am Ende erfüllt sich, was Sangoï vorhergesehen hat: auch da Tétélé, der sich als exemplarischer *horon* inszeniert, in Wahrheit Sohn einer Sklavin ist, worauf ihn der Leiter der jeli-Delegation Sékou dezent unter vier Augen hinweist (ebd.: 90). Nicht zuletzt dieses Wissen um Ursprünge und Hintergründe verleiht den jeliw ihre Machtposition. Tétélés Reaktion auf den Auftritt der jeliw zeigt das zwiegespaltene Verhältnis, das *horonw* jeliw gegenüber haben.

Fazit

Der jeli als Performer von Preistexten, die auf einen historischen Kontext bezug nehmen, um auf die Gegenwart einzuwirken, nimmt die Gestalt des Schriftstellers an. Diabaté greift dafür nicht nur auf Stoff und Form oral tradierter Texte zurück, sondern überträgt auch tradierte gesellschaftlich legitimierte Praktikenn auf sein Schaffen als Schriftsteller. Seine Texte sind mit sozialen Prinzipien wie der *fadenya*, die die Kreation von oralen Texten bestimmen,

439

S. zu ironischen Performances auch Diabaté 1985: 88-91, 202.

verknüpft.

Massa Makan Diabaté entwirft anhand einer aktuellen Zeitkritik ein Modell der jeliya, dessen Repräsentant er selbst darstellt, wodurch er sich mit seinen Texten als zeitgemäßer und zugleich in der Tradition verankerter jeli positioniert. Sie zeigen den jeli mithilfe des Ehrbegriffs als *horon* sowie eine Differenz von „n'gara“ und „n'gana“ und von jeli und *jatigi*. Der jeli ist im Vergleich zu den anderen Texten auffällig selbständig, unabhängig und einflußreich, ordnet sich nur scheinbar unter; er macht den jeli zu einer sehr starken Figur, die allen zentralen Aspekten der *horonya* entspricht und darüber hinaus ein Extra aufweist. Hier wird am deutlichsten, daß eine Differenz von *horon* und jeli nur *uneigentlich* existiert⁴⁴⁰.

Was anfangs aussieht wie unterschiedliche Konzeptionen der Differenz bei ein und demselben Schriftsteller, erweist sich bei näherem Hinsehen als verschiedenen Facetten derselben Konstruktion, von denen Diabaté je nach Werk eine jeweils andere hervorhebt, wobei sich die einzelnen Texte hinsichtlich des Ehrbegriffs, den er sowohl auf jeli-Figuren als auch '*horon*'-Figuren anwendet, gleichen, wodurch der jeli dem Ethos nach zum *horon* wird.

Diabaté paßt zwar das Bild von der Differenz jeweils seinem jeweiligen Werk an. In seinen frühen Werken, den Veröffentlichungen von Preistexten und seinen *Sunjata*-Versionen, in denen er die Vergangenheit als Vorbild für die Zukunft besingt, zeigt sich eine Differenz in prominenter Art und Weise, wie auch in anderen epischen Texten. Er stellt allerdings sowohl in den Paratexten, als auch im Erzähltext eine bestimmte Form der Beziehung in den Mittelpunkt des gesamten Geschehens: Im Zentrum der Handlung steht das Gespann von „n'gana“ und „n'gara“, die Aktion und Wort verkörpern. Der jeli-Figur wird dabei eine immense Bedeutung und Macht zugesprochen, hinter der sogar diejenige des Helden mitunter verblaßt.

Mit *Une si belle leçon de patience* verläßt Diabaté das Genre des Epos, um sich, immer noch im historischen, vorkolonialen Kontext, dem Drama zuzuwenden, das er als Lehrstück für sein Ideal einer *horonya* benutzt, in deren Zentrum zwar noch immer der Ehrbegriff steht, bei dem aber offene Gewalt durch Diplomatie abgelöst und somit die jeliya als Preisgesang auf kriegerische Handlungen überflüssig, wenn nicht absurd wird.

Im folgenden Werk, *Comme une piqure de guêpe*, stellt er dagegen konsequenterweise sein Ideal der jeliya vor. Er zeigt hier den jeli als *horon*, sowohl in seinen Tätigkeiten, als auch seinem Ethos, dem die Besonderheit der Beredsamkeit verliehen ist, die also ein Plus darstellt. In *L'Assemblée des Djinns* zeigt Diabaté zeitkritisch einen Konflikt unter jeliw, der nicht mit

440

Genauso auch in Touré Diabaté 2011, einer Geschichte über das Verhältnis zweier Familien untereinander, deren Zugehörigkeit zu den jeliw nur sehr vermittelt deutlich wird.

offener Gewalt ausgetragen wird, sondern mit Hinterlist und Manipulation, aber nicht weniger mörderisch ist. Die *horonw* werden dabei von den *jeliw* unter Berufung auf das *lahoronma*-Prinzip als *jatigiw* instrumentalisiert. *Horon* und *jeli* treten also nicht als Gegensatz auf, dagegen aber, in bestimmten performativen Kontexten, *jeli* und *jatigi*. Bei entsprechender Interessenlage zögern die *jeliw* nicht, diese Differenz auszuspielen und sich als *jeli* eines *horon*, dem sie die Rolle des *jatigi* zuwiesen, zu präsentieren. Insbesondere in *L'Assemblée des Djinns* wird ein Verhalten dargestellt, mit dem sich *jeliw* einem *jatigi* performativ unterordnen, um eine Gabe zu erhalten. Die Motivation der schnellen Bereicherung untergräbt die Voraussetzung von Integrität eines *horon* für seinen guten, von den *jeliw* als Panegyriker hergestellten Ruf.

Je nach Genre und Wirkungsabsicht des *jeli*-Schriftstellers ändert sich demnach die Darstellung des Verhältnisses von *horon* und *jeli*. Im Text des Lobpreises wird auch der *jeli* zelebriert, und zwar ganz entschieden und man könnte sagen übertrieben, im Lehrstück der *horonya* verspottet er ihn, im Entwurf seines Ideals macht er ihn zum *horon* mit einem 'Extra' und in seiner Kritik an zeitgenössischen *jeliw* zum Manipulator, der sich bereichert.

Die Zuschreibung der Beredsamkeit bleibt dabei stets erhalten. Aus Sicht des *jeli* ist die Differenz genauso wandelbar, situations- und interessenbedingt, wobei er sich eher als privilegiert als marginalisiert darstellt.

Jeli als *horon*

Diabaté zelebriert den *ɲana*-Helden und den *ɲaara*-Rhetoriker wie kaum ein anderer. Zugleich, eben weil es die Differenz *ɲana* / *ɲaara* ist und nicht *jeli* / *horon*, macht er den *jeli* zum *horon* und löscht damit die Differenz aus bzw. macht den *jeli* zu einem *horon* mit eigenen, zusätzlichen Aufgabengebieten. Sowohl *ɲaara* als auch *ɲana* sind *horonw*.

In seinen Texten transportiert er ein Bild vom *horon*, das sich um den Ehrbegriff dreht und zeigt sich damit der epischen Tradition verhaftet, in der Renommee, das sich würdig erweisen der familiären Linie sowie das Vermeiden der Beschämung die zentralen Leitmotive sind. Auffällig dabei ist, daß er diesen Ehrbegriff sowohl auf *horon*- als auch auf *jeli*-Figuren anwendet, womit er die *horonya* auf die *jeliw* ausweitet, die er damit gleichfalls zu *horonw* macht. Dadurch, daß er ihnen dennoch die Beredsamkeit als wichtige Zuschreibung läßt und sie damit von den gewöhnlichen *horonw* unterscheidet, macht er sie zu 'horonw plus', zu *horonw* mit einer besonderen Zu-Gabe. Bei Diabaté ist der *jeli* der *horon*, der redet.

Neben dem Unterworfensein unter das Gebot der Ehre und des guten Namens wird ihm auch unerschrockener (Kampfes-)Mut zugeschrieben: „Il [Diabaté] a toujours essayé de donner une image chevaleresque de sa fonction familiale en plaçant sur un pied d'égalité avec les grands

guerriers, le *jali*“ (Keita 1995: 23), oder in seinen eigenen Worten: „Je crois que les griots participaient autrefois à des guerres. Par exemple l'Almamy Samory Touré, lorsqu'il faisait la guerre, mettait les griots en tête de ses troupes [...] la tradition orale dit que si on rencontre un griot qui n'est pas courageux, c'est qu'il n'est pas griot“ (Diabaté 1984: 115), ein Zitat aus der von den Diabaté-jeliw erzählten Sunjata-Version (vgl. Kapitel VI).

XIV Die Differenz im Kolonialismus: der Lügenroman *Monnè, outrages et défis* von Ahmadou Kourouma

„je me reprochais les quarante années passées au service de la colonisation: elles constituaient une honte, une reniement de mes paroles de jeunesse“ (Kourouma 1990: 186).

Mit diesem Kapitel eröffnet sich mit den nun folgenden Analysen auf der intradiegetischen Ebene ein neuer Zeitabschnitt, indem Texte herangezogen werden, die im Zuge der Kolonialisierung von der Erfahrung einer neuen Herrschaft handeln, die Freiheit und Edelmut der *horonya* entscheidenden Veränderungen unterzieht, wodurch das Verhältnis von *horon* und *jeli* ebenfalls beeinflusst wird. Das obige Zitat bringt einen entscheidenden, bei Kourouma zentral verhandelten Aspekt zur Sprache, der mit der Unterwerfung und dem Dienen der neuen Macht zusammenhängt, womit ein Wortbruch im Sinne einer Selbstaufgabe, eines Verrates an der eigenen Identität einhergeht, die die Integrität der wichtigsten Protagonisten zerstört, worin ein neues, umfassendes Moment tiefer Beschämung liegt.

Der Roman *Monnè, outrages et défis* von Ahmadou Kourouma, erschienen 1990, erzählt die Geschichte von der fiktiven Stadt Soba und ihrer Bevölkerung vom Anfang des Kolonialismus bis zum Beginn der Dekolonialisierung. Der Text zeigt die Veränderungen, die durch die Herrschaft der „nazaras“ mit ihren neuen Gesetzen eintreten, dementsprechend ist hier die Leitdifferenz die neu hinzutretende zwischen, wie es der Text formuliert, „Blancs“ und „Nègres“.

mone* als Destruktion der *horonya

Der Bambara-Begriff *mone*, den Kourouma im Titel verwendet, bedeutet „malheur contre lequel on se sent impuissant“ (Dumestre 2011: 700) und die damit verbundenen Gemütszustände von Groll, Verbitterung, Ressentiment, Bedauern, Frust und Bitterkeit. Es ist also das Erleben eines schweren Unglücks, das mit dem Gefühl der Ohnmacht und der Erniedrigung einher geht und beschreibt damit die Folgen der Konfrontation mit den Weißen, wie sie im Roman dargestellt werden.

Das Erleiden eines *mone* hat eine direkte Auswirkung auf die *horonya*: Wie in den vorangegangenen Kapiteln klar geworden ist, ist *malo* als Beschämung vom *horon* unbedingt

zu vermeiden. *mone* impliziert jedoch genau das: Ohnmacht gegenüber der Beschämung. Der Kolonialismus trifft damit den Nerv der *horonya*: das Vermeidenwollen der Beschämung auf der Ethos-Seite, sowie auf der Status-Seite das Attribut der Freiheit. Mit dem Kolonialismus trifft die Beschämung auf die höchsten Kreise der Herrscherelite. Es geht damit eine Beraubung der *horonya* in doppelter Hinsicht einher: in Bezug auf die Beraubung der Freiheit durch die Versklavung aller, und in der allumfassenden Beschämung. Im Text selbst wird *mone* u.a. mit „humiliations“ und „outrages“ übersetzt (Kourouma 1990: 9), letzteres ja auch Teil des Titels, ein Hinweis darauf, welche zentrale Bedeutung dieser Aspekt in der Erzählung erfährt.

Jeli und *horon*

Monnè, outrages et défis greift in der formalen und inhaltlichen Gestaltung sowie mit dem verwendeten Personal Elemente epischen Erzählens, das die Lebensgeschichte eines Königs zum Thema hat, auf⁴⁴¹, unterläuft sie jedoch durchgängig, wie im Folgenden gezeigt wird. Die Differenz von Herrscher und jeli spielt dementsprechend eine entscheidende Rolle für die Erzählung, in der dem König von Soba eine Hauptrolle zukommt. Der *horon*, vor allem verkörpert durch die Figur des Königs Djigui Keita, und dessen jeli, repräsentiert von der Figur Djeliba Diabaté, stehen im Zentrum der Handlung.

Der erste Teil des Romans besteht aus vier Kapiteln, die wie alle anderen Kapitel des Buches auch Zitate aus dem Text als Überschrift tragen, die bereits einen Hinweis geben auf das Geschehen⁴⁴². Die Überschrift des ersten bezieht sich auf Djigui, die des vierten auf Diabaté; so wird der erste Teil des Romans umrahmt von König und jeli und zeigt die Verbindung hier somit schon in den Kapitelüberschriften an, sowie die zentrale Bedeutung, die diesen beiden Figuren zukommt. Bei allen wichtigen Ereignissen hat der jeli getreu epischer Tradition eine Schlüsselfunktion.

Wie auch schon in den anderen analysierten Texten ist die Konstruktion der Differenz verknüpft mit der jeweiligen Form der *horonya*. Der Schluß liegt demnach nahe, eine Veränderung der Beziehung durch das *mone* des Kolonialismus' zu erwarten.

Kouroumas Text ist dabei allerdings weit davon entfernt, eine 'gute alte Zeit', eine

441

Der den Text entscheidend bestimmende Auftritt der Figur des jeli ist selbst bereits ein episches Merkmal: „La facette la plus importante de la figure est sans doute le personnage du griot, image de la parole et modalité de l'énonciation épique“ (Dieng 1991: 85).

442

Eine Technik, die Kourouma auch z.B. in *En attendant* anwendet, hier allerdings in Form von Sprichwörtern.

vorkoloniale Idylle, eine idealisierte Vergangenheit gegen eine unglückliche neue Zeit auszuspielen. Vielmehr stellt er das Konzept idealtypischer *horonya* und *jeliya* als bereits vorkolonial subvertiert dar und die Differenz als ein Instrument der Machtausübung auf Kosten des Volkes. Der Text zeigt die Folgen des Kolonialismus' für die Gesellschaft, er kann gesehen werden als ein kritisches Bild der französischen Invasion und der Kollaboration afrikanischer Herrscher, gleichzeitig ist er aber auch eine Satire auf die idealisierten Bilder der sozialen Beziehungen der alten Zivilisation, die niemanden ausspart. Die erzählerischen Strategien, die Kourouma dabei anwendet, sind – ähnlich wie in anderen seiner Werke – das Mittel der Ironie – Rochat spricht von einer „ironie généralisée“ (Rochat 2011: 70) –, der ständige Wechsel der Erzählperspektive und die Parodie verschiedener Diskurse, wie weiter unten erläutert.

Schon der Beginn macht dies, die Richtung des Textes vorgebend, deutlich: König Djigui hat ein Opfer angeordnet, um seine laut eines prophetischen Traumes bedrohte Herrschaft zu sichern: „trop de sang“ (Kourouma 1990: 13), im dritten Satz wird schon klar, da stimmt etwas nicht. „Zu viel Blut“ wird vergossen. Es treten „Schergen“ auf, die das Volk zwingen, ihre Tiere für die Manen der Vorfahren zu opfern und sogar sie sind erschreckt. Aber immer noch verlangt der König: „Du sang!“ (ebd.). Es gibt ein Menschenopfer, doch: „Ce fut une faute“ (ebd.). Zum Abschluß folgt die Feststellung der puren Sinnlosigkeit der Abschlachtere: „la pérennité n'était pas accordée“ (ebd.). Das Ziel ist verfehlt. Ironischerweise ist die Kapitelüberschrift: „Un homme façonné avec de la bonne argile, franc, charitable et matineux“ (ebd.), was den Beginn des Textes unerwartet über den Leser hereinbrechen läßt

und auf die Ambivalenz hindeutet, die Merkmal des Textes⁴⁴³ ist. Dieser Anfang, in der Kourouma eigenen hyperbolischen Schreibweise, verweist als *pars pro toto* auf die Komposition des Gesamttextes und die *μνη*, die darin auftreten. Der Erzähler thematisiert exzessive Gewalterfahrungen, die Ausbeutung des Volkes, entgegengesetzt zum Epos, das das Volk allenfalls als Statisten benötigt, die dem Helden zujubeln. Der erwartete Held, der König, widerspricht ebenfalls dem epischen Ideal. Auch er wird Opfer des *μνη*. Dem Nachkommen Sunjatas gelingt es nicht, entsprechend epischen Heldentums mithilfe von

443

Djigui ist eine ambivalente Figur, wie der Beginn deutlich macht. In einer Rückblende wird aus der Erzählperspektive des Volkes („nous“) über die Anfangszeit seiner Regierung berichtet, in der er sich ohne jegliche Frömmigkeit habe feiern lassen, zahllose Jungfrauen geehelicht und seine Sklaven in Schergen und Killer verwandelt (Vorläufer moderner Diktaturen) sowie gejagt habe. Er habe sich dann aber geändert, sein Schicksal in die Hand genommen und sein Reich mit eigenen Augen begutachtet. Er hat einen prophetischen Traum, der ihm Unheil vorhersagt (Kourouma 1990: 15). Djigui ist eine ambivalente Figur die zwischen Macht und Ohnmacht, Weisheit und Torheit, Tugend und Skrupellosigkeit, Widerstand und Kollaboration (s. dazu sein Nachruf ebd.: 274f) pendelt.

Magie, Prophezeiungen und Opfern Großtaten zu seines und seiner Nachkommen Ruhmes zu vollbringen. Seine Taten verharren im Gegenteil in ihrer Ankündigung.

Nach einem kurzen Innehalten, bei dem Djigui sich zurückzieht, aber nicht etwa meditiert, sondern schläft, beginnt der „carnage“ (Kourouma 1990: 14) von neuem, aber ohne Erfolg. Djigui wendet sich daraufhin von den guten Geistern der Vorfahren ab und versucht es nun mit Allah, der nach langem Gebet, zu dem er die ganze Bevölkerung zwingt, scheinbar die Bitte erhört. „[Il] venait de rectifier son sort“ (ebd.: 15), eine Aussage, die ironisch ist. „Dans l'ironie, le discours explicite dit 'autre chose' que le discours implicite que l'ironisant souhaite faire passer. Le discours est dédoublé, à double sens, il vaut mieux dire à double valeur“ (Hamon 1996: 28). Kouroumas Schreibweise läßt sich mit der ironischen dissimulatio der Rhetorik charakterisieren, die daraus besteht, entweder etwas anderes, als man meint, oder das Gegenteil des Gemeinten zu sagen, oder durch falsches Lob zu tadeln, außerdem jede Art des Sichlustigmachens und Spottens (Meyer Sickendiek 2007: Sp.448). Die Ironie erlaubt es dem Autoren, auf episches Erzählen zurückzugreifen, um eine Kritik an Diskursen, die vorgeben, wahrhaftig zu sein, zu realisieren. Ironie bedeutet hier keinesfalls das Gegenteil des Gemeinten, sondern verweist auf die Unmöglichkeit wahrhaftigen Sprechens überhaupt, die durch das Aufeinandertreffen tradiert (Gesellschafts-)Ordnungen und dem neuen System der „nazaras“ verschärft wird. „La phrase de l'ironiste est un monde renversé en miniature“ (Borgomano 2000: 66f). Der Gebrauch der Ironie bei Kourouma ist damit ein Ausdrucksmittel, das dem Zerschlagen einer Welt entspricht und darüber hinaus zugleich auf den Konstruktcharakter der Welt verweist, die gewissermaßen nur aus Signifikanten besteht. Dementsprechend *gibt* es nur ironisches Sprechen, in dem Sinne, daß der Signifikant nicht auf ein Signifikat verweist, das außerhalb seines selbst liegt, das Gesagte auf ein 'Gemeintes' verweist, sondern selbst das Signifikat *ist* – dementsprechend ist der Lobpreis des Königs in der Kapitelüberschrift als „homme façonné avec de la bonne argile, franc, charitable et matineux“ genauso wahr bzw. unwahr wie sein Preisgeben der Lächerlichkeit als gescheiterte Existenz (dazu mehr unten).

Außer den epischen Diskurs subversiv aufzugreifen nimmt Kourouma ebenfalls den ethnologischen Kolonialdiskurs aufs Korn. Das vierte Kapitel beginnt mit einer Erklärung des Erzählers über die jeliw, der ganz im Sinne des ethnologischen (Kolonial-)Diskurses klingt, wobei hier nicht nur die Erzählstimme spricht, sondern auch die des Dolmetschers, der dem Hauptmann der französischen Armee erklärt, warum es besser sei, den jeli Diabaté nicht als Gefangenen zu behalten, sondern freizulassen. Der Dolmetscher greift auf den ihm bekannten

Diskurs zurück, besser gesagt, kreiert ihn mit, um in einer gespannten Situation zu vermitteln, das heißt, die diskursive Gestaltung des 'griot' geschieht hier durch die Worte eines Nicht-Europäers *für* die Franzosen, das heißt angepaßt an und bestimmt durch deren Weltsicht, und zwar im Zusammenhang damit, daß der Dolmetscher den jeli diskursiv festlegt, um eine bestimmte Absicht zu verfolgen. Dieser Diskurs ist also ein Instrument zur Durchsetzung eines speziellen Interesses in einer spezifischen Situation, in der er sich an einen konkreten Adressaten richtet. Die Textstelle illustriert damit bestens nicht nur die Problematik ethnologischen Schreibens überhaupt, sondern auch den Konstruktcharakter von Identitäten und Differenzen, die sich interessegeleitet und situationsgebunden performativ (damit sind auch sprachliche Äußerungen gemeint) herstellen.

Les griots constituent une caste, à la fois crainte et méprisée dans le Mandingue, appelée la caste des *diéli*: *diéli* signifie sang. L'interprète expliqua au capitaine commandant la colonne française pourquoi la caste est appelée caste de sang. Les griots sont les frères de sang des nobles. Ce sont d'authentiques nobles dont les aïeux, à l'époque préislamique du Mandingue, ont accepté la déchéance pour louer. Un noble ne paraissait pas sans être suivi de son panégyriste. Ceux qui n'eurent pas la fortune de s'attacher un griot demandèrent souvent à des cadets – l'obéissance était obligatoire entre frères – de les louer. Ces cadets en obéissant furent déçus, eux et leur descendance.

444

Pour convaincre le capitaine blanc de libérer le messager de Samory, l'interprète Soumaré raconta toutes les sagas des griots. Les griots n'étaient pas seulement des panégyristes, mais aussi des entremetteurs, des généalogistes et des historiens. Comme hommes de caste, ils avaient des droits, importants et imprescriptibles, ceux de n'être ni prisonniers de guerre ni esclaves, et n'étaient pas tenus par l'engagement d'honneur des nobles.

« Mon capitaine, vous ne pouvez que vous attacher le service de Diabaté, c'est tout. Notre prisonnier est un grand panégyriste, un savant historien, un talentueux coraïste dont la renommée a dépassé les frontières du Mandingue ; son maintien en prison ne peut attirer que le mépris des Malinkés pour les Français. » (Kourouma 1990: 41f).

Dieser Diskurs, aus dem gleichsam wörtlich zitiert wird – „crainte et méprisée“ z.B. ist als Gemeinplatz sowohl in den Reiseberichten als auch der Ethnographie festgesetzt – wird also genau in dem Erzählmoment aufgegriffen, in dem Figuren, die ihn repräsentieren, nämlich die eindringenden Franzosen, auftreten. Damit präsentiert der Erzähler die jeweiligen Protagonisten durch die Schaffung einer diskursiven 'Heldenzone' (vgl. Bachtin 1986: 142) jeweils im Kontext ihres ideologischen Hintergrundes, ihres Weltbildes, indem er sich ihrer sprachlichen Konstituierung der 'Welt', in der sie sich befinden – und in der sie auch durchweg trotz Ortswechsel und Begegnung mit dem 'Anderen' verharren – bedient. Dies gilt ebenso für den König und den jeli, die genauso diskursiv verortet werden.

Die jeliw werden zuvor als unpersönliche Gruppe negativ bewertet eingeführt, als Lügner und Schmeichler (Kourouma 1990: 15)⁴⁴⁵, deren Worte Luftschlösser schaffen, denn sie wiegen

444

Eigene Hervorhebung.

445

Auch Kourouma 1990: 197.

Djigui in der Illusion, alles sei in Ordnung, obwohl sein Reich im Zerfallen begriffen ist. Er ist den „dithyrambes des griots“ (ebd.: 16) ausgesetzt. Sie gehören zu einer bereits vergangenen, ungültig gewordenen Wirklichkeit: „Le legs était un monde suranné que des griots archaïques disaient avec des mots obsolètes“ (ebd.: 15). Der Erzähler macht sich auch hier eine Spur des frühen europäischen Diskurses über die jeliw zu eigen, der sie als Sinnbild einer umzustrukturierenden, da archaischen Gesellschaftsordnung darstellt. Dieser Diskurs wird in der Folge mehrmals aufgegriffen, jedoch durch andere Äußerungen relativiert, denn die Geschichte wird von verschiedenen Stimmen erzählt, was zu einem polyphonen Text führt, in dem sich die Stimme des Erzählers mit denen der verschiedenen Protagonisten abwechselt und überlappt. Dieng spricht von den „multiples narrateurs qui renvoient à une conscience collective“ (Dieng 1991: 86). Das Resultat ist ein komplexer Text, in dem mehrere Versionen der Geschichte und verschiedene Diskurse aufeinander treffen, verkompliziert durch das allgegenwärtige Mittel der Ironie⁴⁴⁶.

Erzählstrategien der Lüge

Kouroumas historischer Roman parodiert episches Erzählen. Die Figuren erhalten einen ambivalenten Charakter.

L'étude des romans de Kourouma atteste [...] un enracinement historique incontestable, mais elle fait également état d'une représentation littéraire qui se joue de la reprise immédiate de certains faits historiques (réels) en les enchâssant dans une énonciation ironique qui en annule la validité. [...] ces textes [...] paraissent s'inscrire dans ce que Christiane Ndiaye a appelé une « esthétique de l'ambivalence » (Boudreault 2010: 31).

Durch die Komplexität des Textes wird ein Verurteilen der Protagonisten unmöglich: Verschiedene Erzählstimmen beschreiben die Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven, die das Verhalten der Protagonisten einerseits kritisieren und andererseits nachvollziehbar machen. Kourouma ist daher satirisch wie Ouologuem, aber der Erzähler bringt sehr viel Verständnis auf für die Herrscherelite, die die Protagonisten sind, mit denen sich der Leser identifiziert, anders als in *Le devoir de violence*, wo der Leser eindeutig auf der Seite der Unterdrückten steht. Kourouma entwirft mit postkolonialem Blick ein Bild der Vergangenheit, das die Gewalt der afrikanischen Herrscherelite offenlegt, dennoch ist man als Leser 'auf ihrer Seite', wird ihr Handeln nachvollziehbar gemacht. Traoré weist auf die damit möglichen verschiedenen Interpretationen des Königs hin: Man kann ihn als verantwortungs- und skrupellosen Ausbeuter seines Volkes sehen oder als wehrloses Opfer, das keine Wahl hat (Traoré 2000: 1355).

⁴⁴⁶

S. dazu auch Rochat 2011: 62ff.

Die Forschung zu *Monnè, outrages et défis* legt einen Schwerpunkt auf die beiden miteinander verbundenen Themen des Erzählens von Geschichte⁴⁴⁷ und der doppelten Verwendung der Gattungen Epos und Roman und kommt dabei im allgemeinen zu dem Ergebnis, daß Kourouma, wie oben schon angesprochen, mit seinen Werken auf die Unmöglichkeit wahrhaftigen, objektiven Sprechens – also auch wahrhaftiger Geschichtstradierung – hinweist, durch Erzählverfahren, in denen sich die Entsprechung von Signifikaten mit ihren üblichen Signifikanten auflöst, ein Effekt, den Kourouma auch in seinen späteren Werken wie *En attendant le vote des bêtes sauvages* und *Allah n'est pas obligé* erzielt.

D'étranges jeux de symétrie entre les énoncés et leur envers sont ainsi enclenchés par la lecture et font miroiter une pluralité de sens [...] Cet art de la composition [...] renouvelle l'ensemble et réactualise, par un nouveau réseau de liens, le cœur du signe [...] La poétique de Kourouma repose justement sur un échange paradoxal et dynamique, souvent contradictoire, entre énoncé et énonciation (Boudreault 2010: 34 und 38f)

Kourouma „takes us to the limits of the word“ (Harrow 1991: 225). Da jedes Sprechen unwahrhaftig ist, eine Lüge, sind es auch die verschiedenen im Roman aufgegriffenen Diskurse mit ihren legitimierenden Ideologien. Der Text zeigt auf, wie durch sie Formen exzessiver Gewalt und Machtmißbrauch legitimiert und kaschiert werden und zeigt dekonstruktiv ihre inneren Widersprüche auf. „[Il] accule joyeusement tout projet idéologique aux aigreurs de sa propre logique [...] La glose devient prose“ (Boudreault 2010: 39).

Gleichzeitig weist er aber auch darauf hin, daß Diskurse eine Orientierung in der Welt bieten, sie überhaupt erst erschaffen. Hier tritt die Figur des jeli in ihrer Funktion als preisender Geschichtsübermittler auf den Plan (s. unten).

Das zweite Kapitel wird eröffnet mit einer kurzen historischen Darstellung des Königreiches aus der Erzählerperspektive, und auch hier wieder wird der Leser, der sich Eindeutigkeiten erhofft oder Glorifizierung des kulturellen Erbes, enttäuscht. Die verschiedenen Diskurse verschränken sich, zum Teil ironisch, ineinander:

C'était une société castée et esclavagiste dans laquelle chacun avait, de la naissance à la mort, son rang, sa place, son occupation, et tout le monde était content de son sort; on se jalousait peu. La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient: la communauté entière croyait à ses mensonges. Certes, ce n'était pas le bonheur pour tout le monde, mais cela semblait transparent pour chacun, donc logique; chacun croyait comprendre, savait attribuer un nom à chaque chose, croyait donc posséder le

448

monde, le maîtriser. C'était beaucoup (Kourouma 1990: 21) .

447

S. z.B. Blachère 2004, Diandue 2003.

448

Eigene Hervorhebung. erinnert an Schillers Ringparabel: Aller Glaube ist eine Fälschung, also eine Unwahrheit – und hat dennoch einen Sinn.

Monné ist ein Buch über die Lüge und alles ist Lüge, wie der Text klar macht. Aber die Lüge ist nicht unbedingt verwerflich, verurteilt. „Everything is a myth“, sie ist aber auch die einzige Möglichkeit, die Welt wahrzunehmen und in ihr zu leben: „It is our way of apprehending the world, of constructing reality“ (Traoré 2000: 1356). Die verschiedenen Perspektiven, von denen aus diese 'Realisierung von Welt' durchgeführt wird, macht der Roman deutlich.

Kouroumas novel, *Monné*, is not only a literary masterpiece, but also a statement that literature is a social product originating from an individual, whose creativity, though informed by his society's history, should not be fenced in a kind of prison, be it that of oral or written literature. The Aesthetics of Lying carried out by Kourouma urges us to conceive what he calls "menterie" in many different manners. Lies can be to abuse, to deceive people, and to ascribe them essential traits ('dumpy and lazy Negroes'). This form of lie is a terrible ideological weapon in the hand of political rulers, be they colonial or pre-colonial. A second form of lie refers to the multiplicity of truths, of points of view. This relativistic stance echoes the fashionable Western deconstructionism as well as Bakhtinian Polyphony. Lying is finally also a discourse, a philosophy of narration through which men appropriate reality. In this sense, *Monné* is not only a novel but also a theory on African literature (Traoré 2000: 1361).

In Kouroumas Roman vereinigen sich diese verschiedenen Formen der 'Lüge'. 'Lügen' bedeutet im Manden-Kontext auch, Geschichten zu erzählen, Geschichten, die einen aufklärerischen, didaktischen Zweck verfolgen können: „Besides the repeated use of this word and semantically related ones, lying means in the Mande context of narration to tell a story. Folk tales are often referred to as Lies. The word is therefore not necessarily negatively connoted“ (Traoré 2000: 1361, Fußnote).

Das epische Differenz-Modell im Roman

Mehrere WissenschaftlerInnen haben auf die engen Verbindungen des Romans mit oralen Erzählungen hingewiesen, die unübersehbar sind und von Kourouma in origineller Weise umgesetzt werden. Neben der ironischen Verwendung des Kolonialdiskurses bedient sich Kourouma des epischen Diskurses über noble Helden. Er greift dafür Genremerkmale des Epos' auf. Dieng 1991, der die semantischen und syntaktischen Gemeinsamkeiten aufzeigt, meint daher: „Monné prend l'allure d'une néo-épopée prolongeant le cycle des épopées dynastiques du XIXe siècle (Dieng 1991: 87).

Der epische Diskurs der Differenz von *horon* und *jeli* wurde in den vorangegangenen Kapiteln anhand verschiedener Textbeispiele analysiert. Dabei hat sich eine bestimmte idealtypische Form der Beziehung herauskristallisiert, die eine valorisierte Form von *horonya* mit ihren Helden transportiert, die ihre Tapferkeit im Kampf beweisen, wobei ihnen die Figur des *jeli* als Anspörner, Zeuge und preisender Berichterstatter zur Seite steht. Dieses Konzept wird in einer epischen Gebärde von den Hauptprotagonisten König Djigui Keita und dem *jeli* Mory

Diabaté beibehalten, obwohl es nicht mehr zu ihren erzählten Erlebnissen paßt⁴⁴⁹ und trotz der zahlreichen *mɔnɛw*, die der König erleidet. Dieng spricht daher von einem „traitement parodique de la matière épique“ (Dieng 1991: 90).

Jeli und König erscheinen als Repräsentanten der alten Weltordnung, die durch das Eintreffen der Weißen obsolet wird. Sie vertreten eine extrem konservative Einstellung. „C'était une société arrêtée. Les sorciers, les marabouts, les griots, les sages, tous les intellectuels croyaient que le monde était définitivement achevé et il le disaient“ (Kourouma 1990: 21). Der Erzähler vermittelt das Bild einer vor der Kolonialzeit stagnierten Gesellschaft, die keine Veränderungen zulässt, in der das Althergebrachte bewahrt und als aktuell stets und für immer gültig betrachtet wird.

Djigui wird daher zu einer komischen, lächerlichen Figur: „le ridicule de ce personnage provient essentiellement de « l'anachronisme de sa perception de l'univers dans laquelle il vit »“ (Rochat 2011: 50⁴⁵⁰). Ähnlich wie Don Quijote ist Djigui mehr lächerlich als bössartig, ohne eine wirklich aktive Kollaboration mit den Besatzern, auch deshalb empfindet der Leser eine Art von Sympathie für ihn (ebd.).

Der epische Diskurs der Differenz wird aufgegriffen und weitertransportiert. Das Aufgreifen und Verwenden des epischen Diskurses besteht laut Dieng unter anderem darin, daß von Djigui, dessen Leben von der Vorherbestimmung begleitet wird, die Stabilität der Welt abhängt, mit ihm steht und fällt die Welt⁴⁵¹ und daß er ein Ende nur durch sich selbst finden kann⁴⁵², wie andere epische Figuren wie Babemba und Lat Joor⁴⁵³. König Djigui erfüllt der *horɔnya* inhärente Aspekte wie Schweigsamkeit, Selbstbeherrschung⁴⁵⁴ (Kourouma 1990: 172, 228), das gehaltene Wort (ebd.: 230) und natürlich das Vermeiden von Beschämung, der

449

S. dazu auch „By emphasizing the perpetual alienation of Fama, Djigui, Koyaga, and Birahima, Kourouma's novels consistently parody their very epic character. What remains is a recognizable world of mock griots, vacuous war feats, lies, and tormented characters who, "created to live in epic conditions [...] find themselves confronted with a world which was not made to fit their ambitions“ (Ouédraogo 2007: 79).

450

Sie zitiert Semujanga 1999: 90.

451

Vgl. Sunjata, Bakarijan.

452

Er hat so eine Größe erreicht, daß nur er selbst sich selbst beenden kann (Kourouma 1990: 175, 219, dort laut seinen Lobsängern).

453

Andere Beispiele sind Bilissi, Kore Duga, Sumaworo.

454

Djigui wahrt immer den Schein, sagt nie seine tatsächliche Meinung.

der Tod vorgezogen wird. Die jeliw sind immer in seinem Gefolge (z.B. ebd.: 34).

Der jeli übernimmt die klassische Rolle des jeli als Preissänger, Sprecher⁴⁵⁵, Vermittler⁴⁵⁶ und Diplomat⁴⁵⁷, Kenner der Geschichte (ebd.: 177) und Zeugen (ebd.: 220). Ganz präsent ist der Topos des eloquenten jeli mit großer Überzeugungskraft gegenüber dem schweigsamen Noblen, wie es Samory in den Mund gelegt wird, als Djigui sich ihm vorstellt: „cessez de vous dire comme un griot“ (Kourouma 1990: 26). Und der Erzähler kommentiert: „Un vrai chef ne décline pas lui-même ses titres; il serait incomplet par pudeur. C'est la fonction des griots, et les griots serinèrent à l'interprète tous les panégyriques de Djigui et des Keita“ (ebd.: 35). Demgegenüber gehört es zur Rolle des jeli, sich wortreich zu präsentieren und dabei an Eigenlob nicht zu sparen: Der jeli von Samory, der die schwierige Botschaft zu verkünden hat, die Stadt zu verlassen und das Land zu verbrennen: „Mon nom totémique est Diabaté; je me nomme Kindia Mory Diabaté, le Djéliba, le plus grand griot que le Mandingue ait enfanté depuis Soundiata, je suis le plus proche confident de l'Almamy“ (ebd.: 31).

Parodie des epischen Diskurses

Die Perspektive des Volkes

Kourouma nutzt seinen Roman für eine Denunzierung von Machtmißbrauch. „L'épopée [...] tient lieu de matériau de nature discursive dont l'écriture romanesque s'empare, et qu'elle parodie pour la présenter comme un discours mystificateur au service du pouvoir“ (Rochat 2011: 69). Dazu gehört, die Situation der Bevölkerung kritisch zu thematisieren, die Schattenseite aristokratischen Heldentums zu zeigen, nämlich Sklaverei und Ausbeutung des Volkes. Das Epos unterläßt es, die Perspektive von Unterdrückten zu artikulieren⁴⁵⁸. Djigui wird zum Alliierten der Weißen und skrupellosen, exzessiven Ausbeuter seines Volkes. In

455

Die jeliw wiederholen und kommentieren die Worte des Königs (z.B. Kourouma 1990: S.30). Djigui spricht nicht selber sein Verzeihen aus, sondern ein jeli übernimmt die Sprecherrolle (Kourouma 1990: 147).

456

Eine jelimuso ist Vermittlerin für geregelte Beziehungen (Kourouma 1990: 135, 137).

457

Fadoua [...] et Djéliba [...], réalistes, furent les premiers à comprendre la situation: ceux de Soba étaient affolés, il fallait faire quelque chose. Ils se présentent aux assiégés et courageusement négocièrent les conditions de la sortie de la population du Bolloda“ (Kourouma 1990: 178).

458

Die sich auch selbst dazu machen, aktiv die Opferrolle einnehmen, wie es Kourouma hyperbolisch vorführt, wie Ly und Traoré auf das Mitmachen als Voraussetzung für Unterdrückung hinweist. Kourouma zeigt das Volk in seinen Gesten der Unterwerfung – unter die herrschende Ideologie des dominiert-Werdens und unter die jeweiligen Herrscher und die Akzeptanz ihrer Allmacht (s. dazu Rochat 2011: 64-66). Kourouma zeigt auch in diesem Punkt die Kontinuität zwischen Pre- und Postkolonialität auf z.B. mit der Episode einer alten Frau, die mehrere Tage lang im Staub der Straße liegend verharret um auf Houphouët zu warten um ihn zu begrüßen.

Monnè braucht es dabei aber nicht erst den Kolonialismus: Hier wird „la violence mandingue“ (Dieng 1995: 90) in bereits vorkolonialer Zeit schonungslos offengelegt (sacrifices humains, culte de la guerre, du pouvoir et de la quête magique, seule activité exaltée est la guerre, monde patriarcal (ebd.)). „Le récit montre que l'assise factuelle du pouvoir consiste, dans ces deux cas, dans l'exploitation des masses au profit d'une élite – celle-ci prenant le nom d'« esclavage » lorsqu'elle désigne les royaumes précoloniaux et de « prestations » suite à la colonisation“ (Rochat 2011: 30). Rochat spricht daher von einer „parenté structurelle“ zwischen den beiden Systemen (ebd.: 31). Dies ermöglicht es König Djigui und seinem jeli, das von den Weißen eingeführte System mithilfe der vorhandenen Ideologie zu legitimieren. Rochat zeigt am Beispiel der Bahnlinie, wie zwei unterschiedliche Ideologien mit ihren entsprechenden Diskursen (dem der Ehre und dem des Fortschritts) in der Praxis zum selben Ergebnis kommen. Daher kommt Rochat zu dem Schluß, daß „l'opposition des deux régimes politiques que sont les systèmes précolonial et colonial relève en dernier instance plus de l'idéologie que de pratique“ (ebd.: 57). Obwohl der Text also in der oralen Erzähltradition verankert ist, kann der Text „désidéaliser les modèles héroïques de la tradition orale“ (ebd.), anders als Kouroumas Vorgänger, die die Vergangenheit idealisiert haben: „qui faisaient de la tradition un dispositif de sens idéalisé face aux ruptures sociales et morales apportées par la colonisation, ou insistaient – sous l'égide de Senghor et du mouvement de la *Négritude* – sur la valeur littéraire de la tradition orale africaine“ (ebd.). Diese Kontinuität zeigt sich im unabhängig von der erzählten Zeit stattfindenden Aufzeigen des epischen Ideals als Gewaltverherrlichung, an der Herrscher wie jeliw gleichermaßen Anteil haben, als auch darin, daß die Protagonisten diesem epischen Ideal nicht tatsächlich verkörpern. Trotz einer 'verkehrten' *horonya* wird dabei die jeliya beibehalten.

Subvertierte *horonya*

Der König erfüllt zentrale Aspekte des *horon* als epischem Helden nicht. Damit weicht die Beziehung von *horon* und jeli nicht erst mit dem Eintreffen der Weißen und den damit verbundenen tiefgreifenden Veränderungen von dem klassischen epischen Ideal ab. Obendrein wirkt sich die Erzählweise Kouroumas, die zugunsten von Ambivalenz und Ironie auf Eindeutigkeit verzichtet, auch auf die Darstellung der Figurenkonstellationen aus, was die Analyse der Differenz weiter verkompliziert. Das epische Konzept der Differenz von *horon* und jeli wird also dreifach subvertiert: auf der Ebene der Erzählung, durch bereits vorkoloniales Abweichen im täglichen Handeln der Figuren und durch die Umwälzungen des Kolonialismus, das heißt, auf der Inhaltsebene, weil Djigui kein wirklicher epischer Held ist, und auf der Ebene des Erzählens durch die narrative Polyphonie, durch Verfahren der

Verschränkung und Gegenüberstellung verschiedener, auch gegensätzlicher Äußerungen.

Der König verliert im Zuge der Kolonisierung seine tatsächliche Macht, der jeli, bis dahin untrennbares Attribut der Macht, wird zunächst orientierungslos. Der König ohne tatsächliche Macht behält seine Rolle aber dennoch, auch seinem Volk gegenüber, bei (s.u.). Statt der Illustration einer machtvollen Person schildert die Geschichte immer wieder das Versagen des Königs: Opfer erfüllen nicht ihren Zweck des Sieges, sondern verweisen bereits auf die Niederlage. Dekonstruktion von Vorhersagen wie Djigui als vorherbestimmtem Helden, als vom Schicksal Auserwählten, das Versagen der Magie zeigt sich in seiner Rebellion mit den altersschwachen Gefährten, denen die Magie, anders als sie glauben, doch keine Macht verleiht. Aus der dynamischen Figur des Helden wird somit ein statischer Antiheld. Auch Dieng führt „l'immobilisme“ (Dieng 1991: 90) des Königs als parodistisches Element an. Traoré zeigt darüber hinaus, daß König Djigui 'zur Frau' wird, weibliche Attribute annimmt, und das bedeutet für ihn eine Beschämung, denn was dem Konzept nach für die Frau vollendete *horonya* bedeutet, ist für den Mann das Gegenteil. Das 10. Kapitel nennt die „lots de la femme: résignation, silence, soumission“, die immer mehr auf den König zutreffen (Traoré 2000: 1355). Außerdem verlassen seine Frauen ihn, was ebenfalls absurd ist für einen epischen Helden, dessen „Belohnung“ oftmals ja gerade schöne Frauen sind (vgl. z.B. *Safrin*, *Genkurunin*). Der König erleidet also auch den Verlust seiner Mannhaftigkeit, die eigentlich zum epischen Helden gehört. Damit wird auf der Gender-Ebene die Differenz umgekehrt.

Der dritte Teil des Romans beginnt mit der Evozierung der *horonya* Djiguis, und zwar in Bezug auf den Topos von dessen Schweigsamkeit:

Enfant, Djigui apprit à cultiver le silence : à écouter, à ne jamais commander de la voix quand un signe suffisait ; à ne jamais dire deux mots quand un pouvait tout énoncer ; et surtout à n'exprimer ses sentiments que par le sourire ou l'acquiescement. A l'approche des cent vingt-cinq ans, le silence devint pour lui une vertu. Il ne parlait guère plus de cinq fois par jour, toujours à voix basse [...] (Kourouma 1990: 105).

Hier wird das Schweigen allerdings zum Symbol seines Verstummens. Er hat nichts (mehr) zu sagen, schon lange nicht mehr, das Wort ist ihm verboten, das Wort, das herrscht und verspricht, Djigui und alle anderen haben zu schweigen, wenn der Weiße spricht, sein Verstummen ist ein Verstummen der Resignation, der Passivität, des Unterworfenenseins. Das Schweigen des *horon* wird zum Schweigen des Sklaven (s. dazu Kourouma 1990: 105f).

Die Zuschreibungen vom schweigsamen *horon* und vom beredten jeli werden beibehaltenen, aber beides ist subvertiert (der *horon* schweigt als Sklave und der jeli redet trotz seiner Ankündigung aufgrund der Unsinnigkeit weiteren epischen Sprechens zu schweigen weiterhin (s.unten)).

Die Erzählstimmen von Djigui und Djeliba behalten ihren 'epischen' Tonfall bei, geraten jedoch mit den anderen Stimmen in Widerspruch und werden so lächerlich gemacht: Die jeliw singen weiterhin den Lobpreis des Königs, ohne daß er außergewöhnliche Taten vollbracht hätte. Im Gegenteil, er unterwirft sich kampflos den Franzosen, die Lobgesänge werden sinnentleert. Allerdings stellt der Text ebenfalls das epische Bild des ‚edlen Helden‘ selbst in Frage: Die Figur des Samory, der sich den Feinden entgegenstellt und dabei mit Brutalität auch gegen die eigenen Landsleute vorgeht, wird ebenfalls in ein kritisches Bild gerückt.

Die obsoleete Differenz

„[L]e Mandingue ne sera plus la terre des preux“ (Kourouma 1990: 42).

Durch den Kolonialismus erfahren *horonya* und *jeliya* tiefgreifende Veränderungen. Anstatt daß sich die Differenz aber infolgedessen auflöst, wird sie gefestigt. Der König akzeptiert eine neue, illusorische Form von *horonya*, an deren Konstruktion der *jeli* maßgeblich mitwirkt und damit seine Stellung und Rolle konsolidiert.

Der Text ist eine Folge von *mɔnɛw*, hervorgerufen durch die Kolonisation: „prestations (pratati), civilisation / devenir toubab (→ gagner de l'argent : „rien ne serait plus vrai ou bon ou bien sans argent et que pour être vrai, bon ou beau il faudrait posséder l'argent“ (Kourouma 1990: 58) (→ impôt de capitation, la recherche du confort, „Pour gagner de l'argent, trois besognes sont offertes aux Nègres“ (ebd.: 59): le labour et la cueillette des produits de rente, travaux forcés, tirailleurs), école, dispensaire, la route, évangélisation, rail, palais, Allamas (1. WK), Allamas (2. WK), Pétain, Renouveau français)“. Dies geht einher mit vielen unerträglichen Demütigungen⁴⁵⁹ und Gewalt⁴⁶⁰, bis das Land so erschöpft ist, daß Djigui sagen muß, selbst wenn er persönlich mit den *jeliw* in jedes Dorf gegangen wäre, hätten sie nicht mehr Leute und Abgaben finden können (ebd.: 107f). Die Einwohner erscheinen stattdessen als „Zombies“ (ebd.: 106, 120; s. unten).

Die Kolonisierung vollzieht sich nicht nur auf der physischen Ebene. Sie bringt das gesamte bis dahin gültige Weltbild ins Wanken. Mit der unbegreiflichen Niederlage werden die alten Wahrheiten obsolet. Der *jeli* erläutert diese Wandlung so:

« Je rejoins mon Konia, rechercher pourquoi tant de feux allumés, de morts abandonnés, de prières dits, de sacrifices exposés pour la religion contre les Nazaréens n'ont pas accueilli plus de bénédictions et secours d'Allah. Apprendre les nouvelles vérités. L'infini qui est au ciel a changé de paroles ; le Mandingue ne sera plus la terre des preux. Je suis un griot, donc homme de la parole. Chaque fois que les mots changent de sens

459

Z.B. Kourouma 1990: 66f.

460

Z.B. Kourouma 1990: 67.

et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. Dans mon Konia natal, j'observerai pour reconnaître les nouveaux symboles, et recommencerais l'existence pour retrouver les nouvelles appellations du soleil, de la lune, du courage, de la passion, de la lâcheté [...] du rebelle qui refuse et de la honte qui tue [...] Je m'en vais pour réapprendre les nouvelles appellations de l'héroïsme et celles des grands clans du Mandingue. Comment se nomment maintenant les Touré, les Koné, les Kourouma, les Traoré, les Bamba, les Keita, les fils de Dio, maintenant que leur terre mandingue est vaincue et possédée par des infidèles d'incirconcis, fils d'incirconcis et de non incisées ? » (ebd.: 42f).

Er evoziert in seiner Rede die gesamte Weltordnung, all das, was das Leben bis dahin ausmachte, und all das hat seine bisherigen Bedeutungen verloren, die Tapferkeit, die religiösen Überzeugungen; es gibt nun „neue Wahrheiten“, das ganze Universum, Menschen, Tiere, Dinge erhalten neue Bedeutungen. Damit müssen auch die Leitbegriffe, um die die *horonya* kreist, neu definiert werden⁴⁶¹ : Mut, Scham / Beschämung, Heldentum, Abstammung. Mit der Veränderung bzw. dem Untergang der bis dahin geltenden *horonya* kündigt der *jeli* seinen bis dahin gültigen Pakt mit dem *horon*. Mit diesen Veränderungen, die den Untergang der *horonya* bedeuten, wird auch die *jeliya* sinnlos, wie Diabaté weiter erklärt:

Avec la fin de l'ère de Samory a fini la vaillance, donc la grioterie. La soumission, l'esclavage, et la lâcheté dont viendra maintenant l'ère n'ont pas besoin de louanges : le silence, le regret, la nostalgie leur siéront mieux que la cora du griot [...] Je ne peux pas : les cordes de ma cora ne vibrent plus ; j'ai oublié la généalogie des grandes familles ; ma voix, elle aussi, s'est éteinte. Seuls me restent mes bras ; seul me convient le labour. Je suis Diabaté de la grande lignée des grands griots ; nous retournerons à la terre quand les *horon* (les nobles) et les *fama* (les princes) cessent d'être des héros [...] L'ère qui s'ouvre est celle des regrets (ebd.: 43).

Mut und Mannhaftigkeit sind Voraussetzung für die Helden zelebrierende *jeliya*. Mit ihrem Schwinden hat sie keine Daseinsberechtigung, der Lobpreis verliert seinen Gegenstand. An deren Stelle treten Unterwerfung, Sklaverei, Feigheit, Inbegriffe der *malo*. Anstelle des Wortes und der Musik der *jeliw* tritt das Schweigen, die Stille.

Der *jeli* hält sich aber in der Folge nicht an diese Erkenntnis. Er erschafft im Gegenteil mit einem neuen Lobpreis, der die Demütigung umdeutet, eine Welt der Illusion. Diabatés Worte werden damit ironisch. Er hat Recht und doch ist es eine Lüge. Der *jeli* geht nicht fort, um über die neue Weltordnung zu meditieren, sondern läßt sich ohne weiteres bestechen.

Die Subversion des epischen Ideals der *horonya* und damit der *jeliya* hat bereits die Analyse der Texte um Segu gezeigt. Auch dort wird es unterwandert, verbleibt bisweilen in der puren Performance ohne eine entsprechende Handlung hervorzurufen. Das ist also nichts grundsätzlich Neues, durch das Eindringen der Europäer Provoziertes. Der Unterschied liegt darin, daß die Auflösung der Rollenzuschreibungen hier noch weiter geht. Während in Segu

⁴⁶¹

Durch die Weißen ergibt sich eine neue Art von Ruhm und Ehre, die aber betrügerisch ist (Kourouma 1990: 69, 72f, 74f, 76, 79, 80, 84, 88f, 102), vor allem mit der Bahnlinie als Symbol für die neue falsche Ehre, vgl. Bisanswa 2007: 90.

das Konzept immerhin noch theoretisch seine Gültigkeit hat – es gibt schließlich noch heldenhafte Taten, noble Familien etc. – verliert das Konzept selbst hier seine Bedeutung, wird sinnentleert. Die Niederlage gegen die Fremden raubt *allen* faktisch den Status des Freien. Es ist der universale Verlust der *horonya*. Der Dolmetscher stellt nach der Unterwerfung, die auf einem von ihm konstruierten Mißverständnis beruht, klar: „Ceux qui nous ont vaincus sont plus nobles et bénis que nous“ (ebd.: 55). „Après le combat entre deux lutteurs qui ont tous les deux pour totem le caïman, le saurien du vaincu devient un vil margouillat“ (ebd.: 53) Deshalb bekommt „Le salut d'un Blanc français [...] « l'esclavage est fini »“, einen zynisch-ironischen Beigeschmack: Die Machtergreifung der Weißen und die damit verbundene Abolition der Sklaverei bedeutet die Versklavung aller. Und obwohl das Konzept seine praktische Gültigkeit verliert, wird so getan, als gelte es noch, wird es performativ beibehalten, bleibt es diskursiv bestehen. Während also in Segu dem Konzept, das immer wieder geäußert wird, durchaus eine Seinsberechtigung zukommt, obwohl es in der Praxis hintergangen wird, wird es auch hier zwar immer wieder ausgesprochen, doch weder danach gehandelt, noch, und das ist das entscheidende, entspricht es mehr der nun gültigen Weltordnung. Die einschneidenden Veränderungen entziehen dem Konzept seine Legitimation.

Neue Machtkonstellationen – der Dolmetscher

Das Schweigen und die Stille treten auch deshalb nicht ein, weil an die Stelle der Rede des jeli als Diplomaten eine neue tritt. Eine neue, für Erzählungen über die Kolonialzeit unentbehrliche Figur, die das Monopol über die Rede übernimmt, erscheint: der Dolmetscher.

If the novel reconstitutes the legend of the conquest and colonization [...] it is even more about the translation and interpretation of those events. The most important figure at this turning point in African history [...] is neither the conqueror nor the old conquered king, but their mediator, the interpreter [...] the interpreter becomes the key figure for the new age“ (Harrow 1991: 228f).

Um die neue Ordnung (s. oben) zu übermitteln, braucht es einen Übersetzer, der das nach Gutdünken ausführt, eine Aufgabe, die sich als unmöglich erweist – Midiohouan spricht von „incommunicability“ (Midiohouan 1991: 234) – was dem Dolmetscher einen weiten Handlungsspielraum bietet: „the interpreter can allow each party to understand whatever seems suitable for him“ (Midiohouan 1991: 234). Auch hier problematisiert Kouroma wieder die Sprache. Es gibt keine Entsprechung zwischen den beiden Weltordnungen, die durch die Sprache hergestellt werden, worauf der Titel ja schon hinweist. Eine 'Übersetzung' ist unmöglich. Die Bedingungen der Kommunikation ändern sich daher mit der Kolonisation. Es entsteht die Kommunikationskette Hauptmann der Armee der Weißen-Dolmetscher-jeli-König. Durch die Machtstellung einer neuen, fremden Sprache, im ganz wörtlichen Sinne,

verliert der jeli seine Sprecherrolle der Macht. Ihm fällt die Hoheit über die Rede nicht mehr zu, zum einen, weil die Sprache der Macht eine Fremdsprache geworden ist, im wörtlichen Sinne (Französisch statt Malinke), und im übertragenen Sinne, weil er die Welt, die sie ausdrückt, nicht versteht. Für die neue Ordnung, die neue Welt gibt es auf Malinke keine Wörter. Die neuen Signifikate haben keine Signifikanten in der alten Sprache. Die neue Welt entzieht sich ihrer Benennung.

Die neue Rede, vertreten vom Dolmetscher Soumaré, ist nicht mehr im epischen Stil der jeliw, sondern entsprechend der Scherzverwandtschaft mit dem König die des Beschimpfens, der Schamlosigkeit, wie Harrow beobachtet: „As a Soumaré, the interpreter has a joking relationship with the Keitas, so that the serious, elevated speech of the king and his griot is replaced by the language of the world of experience, the language of insult and jest made legal, the language of demystification“ (Harrow 1991: 228), so daß in diesem Fall die Beschimpfung ernst ist, und kein Spaß. Das kann als pars pro toto verstanden werden für die generelle Veränderung der Sprache: Der epische Stil, das ganze Genre wird hinfällig, an dessen Stelle tritt die Sprache der Beschämung, des offen Aussprechens von Übeln („demystification“) statt deren Kaschierung, der Dolmetscher spricht klare Worte. Es ist ein ganz neues Kommunikationssystem mit neuen, eigenen Regeln. Dagegen setzen der König und sein jeli die unsinnig gewordene Performance des Epos, die nur noch Nostalgie ist (vgl. die Rede von Djeliba).

Djigui erklärt der Armee der Weißen den Krieg, als sie vor seiner Stadt erscheinen, zum Kampf kommt es allerdings erst gar nicht: Der Dolmetscher verhindert den heldenhaften Kampf, indem er statt Djiguis Worte zu übersetzen, diese geschickt in ihr Gegenteil verkehrt. Indem er entscheidend in das Geschehen eingreift, nimmt er dem Gespann König-jeli seine ursprüngliche Macht, das abhängig vom Dolmetscher wird: Er sorgt nicht nur dafür, daß Diabaté seine Freiheit behält. Es ist Soumaré, der das Kommando übernimmt und befiehlt, die Waffen niederzulegen (Kourouma 1990: 38). Er verhindert auch nach der Waffenlieferung den die Ehre gebietenden Suizid Djiguis, der es zweien seiner Generälen nachtun will: „Ô monné! Ô honte! Deux généraux s'effondrèrent sur les chevaux [...] Des généraux lui avaient montré le chemin de l'honneur“ (ebd.: 38f). Der König versinkt in ein langes Gebet, die jeliw „commencèrent [...] à „déclamer les panégyriques des Keita“ (ebd.: 39), aber aus dem Suizid wird nichts, da Soumaré die Absicht des Königs durchschaut und lange mit ihm redet, worin es ihm Diabaté anschließend nachtut. Das ehrenvolle Verhalten des horon verbleibt im Versuch, in seiner Ankündigung. Es wird nicht mehr ausgeführt, nur noch ausgesprochen. Für den jeli und den Dolmetscher trifft gleichermaßen zu, was Bisanswa über letzteren schreibt:

„[He] is one of the troubling elements of the ancient order because he betrays Djigui's intention to fight. He is the trigger of the king's fate (Bisanswa 2007: 90). Der jeli wird somit nicht mehr zum Anstachler großer Heldentaten, sondern deren Verhinderer und verkehrt damit seine Rolle in ihr Gegenteil.

Illusions-Theater

Eine entscheidende Stelle für die Beibehaltung und gleichzeitige Verkehrung von Rollenzuschreibungen und des Differenz-Ideals ist die vermeintliche Abreise des jeli nach der kampflosen Niederlage gegen die Franzosen. Mory Diabaté, bis dahin jeli von Samory Touré, war von diesem zu Djigui geschickt worden, um diesen zu überzeugen, sich Samory im Kampf gegen die Besatzer anzuschließen. Da Diabaté in dieser Mission scheitert, womit die mit seinem Namen ('derjenige, dem nichts abzuschlagen ist') verbundene Rolle als jeli ironisiert wird, geht er schließlich zu Djigui, um sich zu verabschieden und hält eine pathetische Rede, in der er ankündigt, sich zurückzuziehen, um neu zu beginnen. Djigui aber hält ihn zurück, indem er ihm großzügige Geschenke macht und nimmt ihn so in seinen Dienst. Also nicht nur, daß Diabaté seinen Auftrag nicht erfüllt und Samory verläßt, er nimmt auch sein Wort zurück, sich zurückziehen zu wollen und stellt sich in den Dienst eines neuen *jatigi*, eben dem, der sich geweigert hatte, seinem früheren Dienstherrn zu folgen. Auch andere jeli-Figuren erscheinen als illoyal, sich an den jeweils Mächtigen heftend.

Wenn Djeliba wirklich hätte gehen wollen, wäre er der Sitte entsprechend abgereist ohne sich zu verabschieden. Sein 'Abschied' bei Djigui zeigt bereits seine Heuchelei und wird zur Demonstration seines Redetalentes: Er kann als Ausdruck der Intention gedeutet werden, Djigui seine Eloquenz vorzuführen, damit dieser ihn aufnimmt, ohne daß er ihn darum bitten muß, denn sonst wäre er herrenlos gewesen, denn, wie er selbst sagt, zu Samory zurückzukehren ist unmöglich. Djigui bittet Djeliba dreimal, bei ihm zu bleiben, doch dreimal weist er das Angebot zurück, mit Worten, die nur Performance sind, ironisch, und doch gleichzeitig der Wahrheit entsprechen. Er spricht ganz ehrlich und doch ist es eine Lüge. Er sagt durchweg das Gegenteil von dem was er vorhat und erreicht als talentierter Redner dadurch sein Ziel.

Je ne peux pas, J'ai fait le vœu de ne plus louer. J'ai renoncé à la grioterie. La voix qui a dit des héros comme Samory et ses *sofas*, des héros comme vous, Keita, ne s'honorera pas et ne vous honorera pas à dire ceux qui viendront après vous, ceux qui vivront sur une terre conquise. [...] Je ne peux pas : les cordes de ma cora ne vibrent plus ; j'ai oublié la généalogie des grandes familles ; ma voix, elle aussi, s'est éteinte. Seuls me restent mes bras ; seul me convient le labour. [...] Non ! Roi Keita, *fama* de Soba, je ne me mettrai pas à votre service ; je partirai. Avec regret, je vous quitterai (Kourouma 1990: 43).

Der König, begeistert von seinen Darbietungen und unter dem Einfluß seiner Anwendung der *reverse psychology*, stellt ihn in seinen Dienst: „Assurément, Djéliba était un griot talentueux,

le plus grand poète-louangeur de notre siècle; un roi ne pouvait pas le laisser partir“ (ebd.: 43) und er beschenkt ihn großzügig, eine Geste, die der jeli nicht etwa zurückweist. Im Gegenteil zögert Djeliba keine Sekunde, sondern eilt mit seiner Kora zu Djigui, um dessen Lobpreis zu singen, führt also das komplette Gegenteil dessen aus, was er vorher so überzeugend vorgebracht hatte. Die Erklärung dafür folgt auf dem Fuße: „Un bienfait toujours oblige. A un bienfait, un griot comme tout homme est tenu à la reconnaissance“ (ebd.: 44)⁴⁶². Hier treffen also verschiedene Wahrheiten aufeinander, und alle stimmen, auch wenn sie gegensätzlich sind. Der Erzähler macht durch seine Kommentare das Verhalten der Figuren nachvollziehbar, entschuldigt damit gleichsam die sich auftuenden Widersprüche zwischen dem Verkünden und dem Handeln, zwischen Wort und Tat, deren Entsprechung eigentlich eines der zentralen Merkmale des Ethos' der *horonya* ist. Weder der König, noch sein jeli entsprechen diesem Ideal.

Kontinuität der Paarbeziehung

Auch in der Folge erweist sich Diabaté als gescheiter Menschenkenner, wodurch er sich zum engen Vertrauten des Königs macht. So treten sie wie aus anderen Texten bekannt als Paar auf, in dem jedem eine festgelegte Rolle zukommt. Es funktioniert das Zusammenspiel zwischen den beiden, wobei *Spiel* hier wörtlich zu verstehen ist, als Theaterspielen, als Darbietung einer Performance, wie zum Beispiel hier: Djigui lähmt mit seinen magischen Fähigkeiten einen unverschämten Brigadier, der anschließend von Djeliba angesprochen und empfangen wird, Djeliba bittet im Namen des Brigadier um Verzeihung, Djigui löst den Zauber. Djeliba gibt dem Brigadier einen neuen Namen. Der König gibt eine Vorführung seines Wissen und seiner Autorität (Kourouma 1990: 170) und entscheidende Unterstützung bekommt er dabei vom eloquenten jeli, nicht zuletzt durch dessen Lobpreis. „Ses interventions modélisent les périodes de conflits et les adresses rituelles du roi au peuple“ (Dieng 1991: 86). Alle entscheidenden Passagen im Leben des Königs werden begleitet von seinem jeli.

Das neunte Kapitel eröffnet mit einer letzten Machtdemonstration des „Centenaire“, wie er nun genannt wird, in der er seine magischen Kräfte beweist, die aber schon ankündigt, daß seine Kräfte schwinden (Kourouma 1990: 119) und schließt mit seiner Entthronung. Dazwischen spielt sich die erwähnte Szene ab, in der Zombies lebendige Dorfbewohner ersetzen und in der Realismus und Phantastik sich ununterscheidbar vermischen – mit dem

462

„Le bienfait et l'honneur enchaînent plus solidement l'homme de bien que ne parviennent à l'accomplir la force et la corde qui retiennent l'esclave ou l'éhonté. Offrez un bon cheval et un bon griot à un prince malinké. Demandez-lui l'univers: il vous l'amènera à l'attache“ (Kourouma 1990: 44).

Ende Djiguis und der Aufgabe des Bahnprojekts seitens Djiguis, geht das Ende seines Landes einher. Bemba, der Sohn seiner Lieblingsfrau wird hinter seinem Rücken zum neuen Chef eingesetzt.

Die wiedergefundene Lebendigkeit zu Beginn des Kapitels wird begleitet von seinem jeli: „Djeliba entonna un vieil air des grands jours du règne“ (ebd.: 119). Doch schlechte Vorzeichen begleiten ihn, die Djigui ignoriert, da er sie durch Opfer neutralisiert zu haben glaubt: „il se trompait“ (ebd.). Djigui und seine Begleiter erreichen ein Dorf, das fluchtartig verlassen zu sein scheint: Die Untertanen fliehen vor dem König, aber er spürt ihre Augen ihn durchbohren. Djigui ruft nach den Bewohnern, Djeliba tut es ihm gleich, doch erst nach einer weiteren magischen Machtdemonstration des Königs erscheinen die Dorfbewohner – verwandelt in Zombies: „Djigui voulut s'arrêter, se féliciter et se faire louer [...] Djigui et ses compagnons comprirent qu'ils étaient congédiés [...] sa science magique, la plus vaste qui ait été donnée à un homme de chez nous, était épuisée“ (ebd.: 122f). Zurück in Soba zieht Djigui sich, unwillkommen in seinem eigenen Haus, für ein langes Gebet in die Moschee zurück: „nuit que les griots biographes de Djigui appelleront plus tard la « nuit de retournement »“ (ebd.: 125). Der König wird nicht nur verlassen, er wird fortgeschickt, entthront in mehrfacher Hinsicht: Vom Volk (das in der Zwischenzeit alle zubereiteten Gerichte aus seinem Palast entwendet, was die Ohnmacht des Herrschers, für den Lebensunterhalt seines Volkes zu sorgen darstellt. Eine Situation, die Djeliba noch zu retten versucht, indem er sagt, das Haus und das Essen der Keita stehe jedem Hungrigen offen (ebd.: 124), diese alte Tugend wird hier ad absurdum geführt: das ganze Land ist ausgehungert), von seiner eigenen Familie (sein Sohn Bemba, der hinter seinem Rücken von den Franzosen an die Macht gesetzt wird) und vom Weißen, der ihn wieder nach Hause schickt, indem er sagt, Djigui sei nunmehr überflüssig. Weder reichen seine magischen Fähigkeiten aus, um ihn an der Macht zu halten, noch haben ihn seine prophetischen Gaben vorgewarnt bezüglich dieses *mon*. Darüber hinaus ist es ihm nicht mehr gegeben, laufen zu können⁴⁶³. Ohne Lobpreis macht er sich noch ein überflüssiges Mal auf den Weg zum Regierungssitz der Weißen (ebd.: 125) und wird ausgelacht wegen seiner immer noch persistenten Illusion, er sei der König von Soba (ebd.: 126).

Unübersehbar ist diese für die Entwicklung des Protagonisten entscheidende Episode durchwirkt vom Eingreifen der Figur des jeli. Der König ist auf der erzählerischen Ebene wie auf der Figurenebene intim mit ihm verbunden. An entscheidenden Punkten ist der jeli subtil

463

Entgegengesetzt zu Sunjata, der lange nicht laufen kann und dann doch.

eingeschleust und vervollständigt die Erzählung über den Haupthelden, indem sich durch sie ein eigener Diskurs eröffnet, der sich vor allem in der Panegyrik zeigt (s. unten).

Mit dem letzten Absatz des Kapitels schließt sich der Kreis, selbstverständlich mit Djeliba als Akteur, der benennt, definiert, den Dingen einen Namen gibt, und damit die Welt erschafft und deutet.

La déposition de Djigui fut la fin d'une ère au Bolloda. Les jours qui suivirent furent douloureux. Djeliba, le grand griot du règne, les appella les jours des *monnew*, les temps des ressentiments, ou encore, avec l'accent samorien qu'on lui connaissait, *les saisons d'amertume*.

Les saisons d'amertume durèrent les quatre années que durera l'Afrique de l'Ouest française pétainiste (ebd.: 153).

Der vierte Teil beginnt in dieser Stimmung der tatenlosen Resignation, der Stille. Es muß etwas passieren, damit die Handlung weitergeht, und diese neue Bewegung wird – in epischer Manier – ausgelöst durch den jeli, der das Wort ergreift und provoziert, indem er auf Mut und Tapferkeit seines *jatigi* anspielt.

Panegyrik

Am Beispiel der Panegyrik läßt sich zeigen, wie die epische Rolle infolge des Auftretens der „Blancs“ subvertiert wird. Jeliw treten in ihrer klassischen Rolle als Lobsänger auf. Sie fungieren wie auch sonst als Mittel für unsterblichen Ruhm und damit dem König als erstrebenswertes Attribut. Allerdings werden sie damit hier zum Lockmittel, das die Unterwerfung rechtfertigen soll. Das Fundament für Ruhm, wahre epische Größe, die sich im Kampf beweist, fehlt, und damit wird der vorgebliche Ruhm lächerlich, der Lobpreis zur Lüge. Der Dolmetscher verkündet:

« Quand Soba appliquera les lois du Blanc et les besognes du Nègre et toutes leurs implications, vous deviendrez un grand chef; les griots chanteront pour l'éternité le panégyrique des Keita »

Ce fut là un mensonge aussi gros que les immeubles que le Blanc allait bâtir ; mensonge dont Djigui très souvent se souviendrait. Ce qui advient fut tout autre ; de l'urine de ceux de Soba sont sortis les crocodiles qui les ont mordus (Kourouma 1990: 63).

Der *horon* wird trotzdem weiter von den jeliw gepriesen, wie in einem epischen Text, nur daß dies hier subvertiert wird, denn der Protagonist ist ja kein *horon* im Sinne eines Helden, das Preisen ist also ironisch. Die epischen Gebärden des Königs und des jeli werden damit zu einer „comédie tacite de la grandeur que décident de jouer Djegui et son griot“ (Dieng 1995: 88). Der Lobpreis begleitet dann auch alle entscheidenden Ereignisse, die zumeist aber mit einer Demütigung, Beschämung zu tun haben, also ein Erleiden der *malo* sind. Durch den Lobpreis wird versucht, das Gesicht zu wahren, den Schein aufrecht zu erhalten. Bisanswa spricht von „the hallucinogenic power of the word, here reviver of a universe of dreams“ (Bisanswa 2007: 93).

Die Armee der Blancs ist in Soba erschienen, woraufhin der Dolmetscher von Djigui verlangt,

wie es die Sitte gebiete, dem Sieger Treue zu schwören und als Zeichen der Unterwerfung „déguè“ zu trinken: „Ce déshonneur ne lui était pas épargné“ (Kourouma 1990: 46). Als Djigui nicht reagiert, greift der jeli ein, und bringt den König dazu, sich zu unterwerfen, indem er dem Akt der Unterwerfung den Anschein einer glorreichen Handlung gibt. Diese Stelle zeigt auch die Machtstellung des jeli, die er durch seine Position und seine Eloquenz genießt. Diabaté erscheint in all seiner Pracht, singt ihm seinen Lobpreis und überredet ihn so, sich zur Zeremonie aufzumachen. Mit seiner Stimme hat er sogar die Macht, Rauch und Wolken vom Himmel zu vertreiben und die Welt samt Tieren zum Schweigen zu bringen, als er vor Djigui tritt: „par respect pour la hauteur et l'intensité de son ténor, tout l'univers se taisait quand il louangait“ (ebd.: 47). Diese Macht dient nur noch dem Kaschieren der *malo*, anstatt der Steigerung einer verdienten Reputation nach dem Leitsatz *kɛko ye fɔko ye* (vgl. Kapitel zu Segu). Er dreht die Tatsachen um, bzw. verkleidet sie in solche Worte, daß ihr Sinn diametral entgegengesetzt wird; seine Rede beginnt mit: „Keita! Keita! Totem hippopotame! Levez-vous pour triompher; votre griot est là pour vous accompagner et vous glorifier“ (ebd.: 47), es folgt sein Lobpreis, der Djigui im wahrsten Sinne verzaubert⁴⁶⁴ und ihn seinen Widerstand aufgeben läßt; mit großem Pomp zieht er zu der – eigentlich demütigenden – Zeremonie. Dabei akzeptiert er aber nicht, daß die alte Lobhymne der Keita gesungen wird: „Allah engendra le monde, mais ne conçut pas l'égalité / Bailla à chacun ce qu'il voulut / Aux Keita, la Puissance et la Force...“ (ebd.: 49), und so komponiert Diabaté eine neue, die bezeichnenderweise „chant des *monnew*“ genannt wird, mit der er aber versucht, in dieser Situation immer noch Mut zu machen. Auch im Folgenden tritt der Lobpreis ironischerweise stets als Begleiter weiterer Demütigungen, „monnèw“ auf. Er wird faktisch zum Gegenteil dessen, was er eigentlich begleitet, tut dabei aber noch so, als ob es sich dabei um ruhmvolle

Handlungen handelte⁴⁶⁵. Rochat beobachtet:

la récitation d'épopées à la gloire de Djigui *remplace*, littéralement l'action royale, dans la mesure où la passivité et l'absence de bravoure du roi n'empêchent pas Djéliba d'affirmer impunément qu'il incarne « la sommité des rois de [sa] dynastie » (188), et de rapporter à son propos des récits aussi extraordinaires qu'extravagants (Rochat 2011: 52).

Darin zeigt sich auch auf der intradiegetischen Ebene das, was Dieng mit „décontextualisation“ des epischen Genres bezeichnet (Dieng 1991: 82): Das epische Genre wird beibehalten, aber aus seinen ursprünglichen Erschaffungsbedingungen und Kontexten

⁴⁶⁴

„Envoûté, moi Djigui, roi de Soba, je me suis réveillé, levé. J'ai décidé de parler, de marcher, de manger, de respecter mes femmes, de prier, de vivre...“ (Kourouma 1990: 48) also wieder zu leben und seinen symbolischen Tod aufzugeben.

⁴⁶⁵

Z.B. Kourouma 1990: 75f., 88, 92, 97, 102, 123.

herausgehoben und in einen neuen Kontext gestellt, sowohl auf der inhaltlichen wie auch formalen Ebene. Gleichzeitig erfolgt durch die Neugestaltung im Roman eine – ironische – „réactualiaton“ und „récontextualisation“ (ebd.).

Geschichte und Panegyrik

Der Roman wendet sich dem Geschichtsdiskurs selbst zu, mit dem versucht wird, afrikanische Geschichte zu erzählen und offenbart dessen Unmöglichkeit. Geschichte zu erzählen ist eine der in zahlreichen (in literarischen und nicht-literarischen Texten aufgegriffene, hergestellte und weitertransportierte) Zuschreibung der jeliw. Geschichtserzählung ist aufgrund der Genrebedingungen dabei ausgerichtet auf positiv besetzte Heldentaten und läßt Unerfreuliches aus. Dieses Wissen existiert zwar auch, wird aber nur heimlich als Geheimnis an ausgewählte Personen weitergegeben. Im Lobpreis wird Geschichte erzählt, oder anders herum: Geschichte wird in die Form des Lobpreises gebracht. Mit der Unterwerfung gibt es keinen Lobpreis mehr, also auch keine Geschichte. Auch das bringt die Differenz gewissermaßen ins Wanken, weil die Rollen ins Wanken geraten. Der Ausweg für die jeliw ist das 'So tun als ob' und das Wechseln zu den neuen Machthabern.

Der jeli, nach dem klassischen Konzept Mittel der Legitimation von Geschichtserzählung, wird zu ihrem Falsifikator oder Erfinder. Wo er in anderen Texten Wahrhaftigkeit garantiert, wird dieses Bild hier subvertiert. Es ist eine Dekonstruktion des jeli als Bewahrer und Übermittler der Geschichte. Aber es tritt nicht etwas oder jemand anderes an seine Stelle. Wie auch in anderen seiner Werke zeigt Kourouma vielmehr die Unmöglichkeit objektiver wahrhaftiger Geschichtserzählung. Sie ist immer von Interessen und Genrebedingungen geleitet.

Kontinuität der jeliya als Mittel gewaltvoller Macht

Der jeli in seiner politischen Funktion erfindet die Realität des Königs; er gehört zu einer Form von unterdrückender Herrschaft, die epochenunabhängig existiert: König Djigui steht ein jeli zur Seite, aber auch seinem Sohn Béma, der die neuen Gewaltherrscher der postkolonialen Epoche vertritt, folgen sie, ein jeli spricht für einen Soldat der Franzosen (Kourouma 1990: 253) und, wie der Dolmetscher sagt, die Weißen seien ebenfalls auf die

⁴⁶⁶
jeliya angewiesen .

Der jeli wird also auch zu einem Bild der Propagandamaschinerie der Herrscher der Einheitsparteien nach der Unabhängigkeit, die auch erfundene Wirklichkeiten publiziert

⁴⁶⁶

Diejenigen Figuren, die eine alternative, demokratische Form von politischem System vertreten (Yacouba, Héraud, Touboug, Kèlètigi), haben keinen jeli um sich (s. Rochat 58-62).

haben, um Mißstände zu vertuschen.

Le discours épique [...] ne se définit pas par sa fonction représentative d'une réalité préexistante, mais – potentiellement – par son action performative. Il agit sur le monde *en tant que discours*, et, plus précisément, en tant que représentation « euphémisante » d'une domination économique et physique, dont il masque la violence et le caractère arbitraire“ (Rochat 2011: 54).

Auch Dieng sieht in der Performance von Grandeur, im 'So tun als ob' mit großer medialer Unterstützung bei krassem Gegensatz zur Misere der Bevölkerung eine Parallele zu späteren Staatsoberhäuptern (vgl. Dieng 1991: 88). Damit wird Kouroumas historischer Roman zu einer Satire der Regierungspolitik der frühen 'Demokratien' in Westafrika.

Nicht nur der König behält unter der Kolonisierung den jeli bei sich. Jede (undemokratische) Macht benötigt ihr Sprachrohr. Der Roman von Kourouma nimmt dies in seine Kritik an ausbeuterischen Systemen mit auf und verwendet dafür die Figur des jeli: Sie wird sowohl von den Kolonisatoren, als auch von den sich im Zuge der Unabhängigkeitsbewegungen formierenden Parteien genutzt.

Der Dolmetscher erklärt die neuen Gesetze des Weißen und Diabaté:

le laissait parler seul comme un esclave; il n'accompagnait pas ses dires, ne les reprenait pas, ne les commentait pas comme ceux d'un noble. Le griot s'excusa; il ignorait que le langage de la force et du pouvoir blancs avait besoin de la voix des griots pour s'imposer“, darauf der Dolmetscher: „[...] Les louanges sont indispensables à la force comme la parure l'est à la belle femme (Kourouma 1990: 54).

Im Zuge der Dekolonialisierung haben die Wahlkämpfer der RDA, Houphouët etc. ihre jeliw als Sprecher (Kourouma 1990: 232), ansonsten sind in dieser neuen Ära die jeliw vor allem um Béma versammelt, der die 'Kommunisten' bekämpft und die neue politische Bühne betritt, „suivi par une foule de griots“ (ebd.: 234), 'Wahlkampf' betreibt, wobei er selbst redet, besser gesagt, beschimpft. Nach gewaltsamen Auseinandersetzungen stellt der Text verschiedene Versionen zur Auswahl, darunter auch eine, von der es heißt „Ce fut la version que les griots de Béma, pour donner bonne conscience à leur maître, firent circuler“ (ebd.: 249); „Béma resta à Soba celui qui parlait et dont on parlait; les griots le louangeaient très haut et le chantaient mieux“ (ebd.: 254), „Béma, à cette époque, fut un grand chef“ (ebd.: 255), „il avait réussi: il était un chef admiré, louangé et chanté par les griots d'Afrique et de France (on lui avait appris que les journalistes étaient les griots à Paris). Il avait la santé, la fortune et les nombreuses progénitures, était grand, fort et croyant“ (ebd.: 258). Diese jeliw als Hersteller einer glänzenden Reputation für Figuren von zweifelhaftem Handeln bleiben unpersönlich, eine anonyme Masse, sind stets unsympathisch und reden Nonsense. Wenn jeliw als Gruppe auftreten, werden sie anders beschrieben als wenn es sich um einen einzelnen handelt.

Widerstand

Als der König bereits ein hohes Alter erreicht hat versucht er, in einer heldenhaften Aktion

aktiven Widerstand zu leisten – eine Episode, die von kaum zu übertreffender Lächerlichkeit gekennzeichnet ist. „Djigui reprit aussitôt son surnom de général d'armée, Kélémassa (maître de la guerre) et Djeliba en le louangeant cria « Massa ». A la suite du griot, nous clamâmes en chœur le nouveau surnom“ (Kourouma 1990: 182). Auch hier wird mit einem versuchten Aufbruch in den Kampf unter Lobpreisgesängen wieder an die epische Tradition angeknüpft, die performativ beibehalten wird, steht aber mit der erzählten Wirklichkeit in scharfem Kontrast, was die Szene ins Absurde führt: Es sind weniger als 20 Männer, die in den Kampf ziehen wollen, alt und gebrechlich, und die meisten unbewaffnet.

Auch hier wieder ist die Handlung des Königs eng verbunden mit Djeliba, der ihn stets in seinen Entscheidungen unterstützt und sie legitimiert, rechtfertigt mit Sprichwörtern und Beispielen aus der Vergangenheit, die er nach Gutdünken auslegt (ebd.: 185). Ironischerweise ist gerade jetzt dessen große Stunde gekommen: „Alors commençaient les grandes journées de Djéliba: l'essentiel de la guerre de chez nous fut les dits du griot.“ (ebd.) Hier ändert sich die Erzählperspektive und nimmt als Ich-Erzähler die des jeli ein, und zwar in seiner Rolle als Erzähler der Vergangenheit, die klassische Rolle, die ihm auch bei Niane zukommt, also als *griot-narrateur* der Erzählung, aber gleichzeitig als Protagonist innerhalb der Erzählung und zwar als Erzählender, er wird also zum doppelten Erzähler, einmal auf der intradiegetischen Ebene der Protagonisten, auf der er selber handelt, und auf einer weiteren, auf der er als Protagonist eine weitere Geschichte erzählt. Er gibt zunächst der Rebellion einen Namen, inspiriert von Samory, „Hérémakono“⁴⁶⁷, der aber abgelehnt wird, der zweite, „Boribana (fin de reculades)“⁴⁶⁸ findet Einverständnis. Dies ist auch die Gelegenheit für Djeliba als Erzähler, dem Leser seine Reue etc. anzuvertrauen. Dies ist eine der wenigen Passagen in der Literatur des untersuchten Korpus, in der ein jeli über sich selbst spricht und damit eine Brechung mit den üblichen Erzählkonventionen, insbesondere der epischen:

je me reprochais les quarante années passées au service de la colonisation: elles constituaient une honte, un reniement de mes paroles de jeunesse. Au soir de ma vie, je remerciais Djigui de m'avoir, par son refus, donné l'occasion de me réconcilier avec moi-même [...] C'est pendant le *Boribana* que j'ai révélé ou, mieux,
⁴⁶⁸
 créé l'histoire officielle de la dynastie des Keita“(ebd.: 186) .

Auch hier präsentiert sich der jeli wieder zunächst in seiner von Niane und anderen idealisierenden Autoren zugeschriebenen Rolle des treuen Wiedergebers der Geschichte, um dies dann sogleich zu subvertieren, mit dem bei bereits erwähnten typischen Verfahren der

⁴⁶⁷

Bambara: „Warten auf den Frieden“.

⁴⁶⁸

„créé“ auch deshalb, da er ja ursprünglich gar nicht der jeli der Keita-Dynastie von Soba ist, sondern eigentlich jeli von Samory, sein Wissen über die Keita also begrenzt ist.

Negierung objektiver Geschichtstradierung (Djeliba kreiert die Geschichte) und der Überspitzung, der hyperbolischen Schreibweise (er kennt auch die Zukunft). „Djéliba, pendant la période, put librement construire le passé et inventer le devenir de la dynastie des Keita“ (ebd.: 190). Er beginnt mit Soundiata, über den ersten Keita von Soba, selbst ein Usurpator, und erzählt dann die Geschichten eines jeden Königs von Soba, die Erzählperspektive wandelt sich hier wieder und wird zum kollektiven Wir-Erzähler aus der Sicht des Volkes. Ohne zu zögern legt er auch die Geschichte der Könige der Zukunft dar. Das Ganze ist natürlich eine Satire, denn die Umstände sind alles andere als heldenhaft, sondern lächerlich und beschämend, was er erzählt, ist eine große Fabulation und außerdem sind seine Könige meist doch keine großen Helden (ebd.: 188). Djigui erscheint in seiner Erzählung als der Größte von allen. Die Rede ist ein Sprung in eine – zusammenphantasierte – gloriose Vergangenheit, in die 'gute alte Zeit', die aber nie existiert hat. Die Performance ist letztlich nur symbolisch und nützt Djeliba, in seiner Rolle aufzugehen.

Im krassen Gegensatz dazu hört Djigui in den Augen der Weißen auf zu existieren (ebd.: 191f), und der Kampf wird schließlich abgesagt, weil einer der Gefährten vorher stirbt – und es ist Djeliba selbst, der den König davon unterrichtet und ihn daraufhin davon abhält, in den Kampf zu ziehen.

Das Ende

„[T]he Centenarian resolves to kill himself, but fate does not even grant him the honor of suicide“ (Midiohouan 1991: 233).

Entscheidend für einen würdigen *horon* und wahren *jeli* ist das Lebensende: der *horon* fällt im Kampf, oder sein Tod wird in Schweigen gehüllt oder mystifiziert als eine Verwandlung in Stein o.ä., oder ein unerklärliches Untertauchen in einer bestimmten Gegend. Hier jedoch wird eine Verkehrung eines solchen Endes schmerzhaft, da explizit und detailliert, vorgenommen. Dagegen erhält der *jeli*, der während einer seiner Darbietungen stirbt, einen heroischen Tod.

Die Freitagsbesuche, die stellvertretend für die Umdeutung der Beziehung zwischen der Kolonialmacht und den Besiegten durch den *jeli* stehen können, werden von ihm nach ihrer Abschaffung gegen den Willen aller wieder eingeführt und von ihm zur Inszenierung eines grandiosen Todes genutzt. Er macht sich zum Zeremonienmeister, auch über Djigui (Kourouma 1990: 214f), und läßt bei seinem letzten Besuch singend bei einem Hustenanfall sein Leben. Danach folgt eine kurze Bewertung dieses Protagonisten, die ausspricht, was der Text in der Handlung realisiert: Dem *jeli* wird eine privilegierte Stellung zugewiesen: „Il eut une fin de loin préférable à celle de beaucoup de croyants: il ne partit pas affligé et agoni par

le *monné* comme le porte-canne. C'est un signe: le signe qu'il appartenait à la catégorie de ceux qui sont comblés de bienfaits“ (ebd.: 216). Der Nachruf endet mit: „Allah, gratifie chacun de nous de ce que Tu as accordé à Djéliba. Amen!“ (ebd.: 217).

Die 'Krönung' der Epos-Parodie ist das Ende des Königs, das mitleiderregend durch seine Lächerlichkeit ist und tragische Züge bekommt: Hintergangen von seinem eigenen Sohn Bema will sich Djigui auf den Weg machen, Soba zu verlassen, da hält er inne: „Il allait éperonner et cravacher Sogbê lorsqu'il s'avisa que les Keita, après tant de siècles de règne, portaient sans les mots, les louanges idoines d'un grand griot. C'était inconcevable pour un événement d'une telle signification pour le Mandingue, la Négritie et l'univers entier“ (ebd.: 267). Der König überlebt seinen jeli in der Umkehrung epischer Struktur, nach der der jeli als Bewahrer der Geschichte durch seine Panegyrik seinen *jatigi* der Nachwelt in Erinnerung bleiben läßt. Hier fehlt dem König für seine letzte Tat der jeli, bis Djélicini erscheint, alt, gebrechlich und verrückt, dem man erst noch ein Pferd organisieren muß, eine alte Mähre, auf der er lobpreisend, Talent hat er immerhin, zu langsam hinter Djigui herreitet, nur um festzustellen, daß sich der Abstand zwischen ihnen zu sehr vergrößert hat. „Le Centenaire ne l'entendait plus. Notre maître était envahi par les louanges et les cris des milliers de griots qui avaient chanté les Keita“ (ebd.: 268), er erinnert sich an alle seine Preisnamen (ebd.) und sein Leben zieht an ihm vorüber. Dann zögert er.

Djélicini, sur son cheval cagneux, vit son hésitation. Le Centenaire pouvait tout se permettre, sauf retourner au Bolloda: le griot le lui rappela dans un poème inédit:

*L'hippopotame s'envase trop profondément
pour revenir sur ses pas;
La Parole du noble est une montagne,
elle ne se reprend pas;
La mort est vertu quand la vie est monné* (ebd.: 269).

Djigui setzt seinen Weg fort, so dank seines jeli der Gefahr der Beschämung der Umkehr entgangen, doch an der Grenze von Soba weigert sich sein Pferd, weiterzugehen, „Devant tout son peuple le Massa se trouvait désobéi, trahi, désavoué et honni. C'était intolérable“ (ebd.). Djigui will sich in den Säbel stürzen, doch bricht vorher tot zusammen: die letzte
469
Beschämung .

Während Djiguis Tod dessen erzählerischen Status als Antiheld entspricht und bekräftigt, wirkt das Ende des jeli heroisch. Der Tod Djiguis ist ein letztes *mone*, der des Djéliba aber ein

469

Diese überdauert sogar seinen Tod: Selbst seine Beerdigung erscheint als ein *mone*, denn sie kann nicht korrekt ausgeführt werden (Kourouma 1990: 274).

Segen. Der jeli ist neben dem Dolmetscher die privilegierte Figur in der Erzählung, weil es ihm gelingt, mithilfe seiner Redegabe, die er in der Panegyrik beweist, die Ereignisse für seinen *jatigi* umzudeuten und damit eine Welt der Illusion zu schaffen. Privilegierte Figuren in Kouroumas Roman sind also diejenigen, die die Sprache beherrschen, die die Diskurse über die Welt gestalten. In diesem Roman liegt die Macht im Wort, denn es erschafft die Welt. Die kollektive Erzählstimme des Volkes äußert sich über den jeli des Königs: „en personne vivant de la parole, il affirmait qu'Allah n'avait descendu du ciel que le Livre et la Parole. Le Livre pour le savoir de LUI. Le Suprême, le Tout-Puissant; la Parole avec laquelle nous avons réalisé l'humanisme et tout le reste de l'univers“ (ebd.: 217).

Fazit

Kourouma nutzt eine Epos-Parodie über den Niedergang des fiktiven Königreiches von Soba als Mittel der Kritik an manipulativer, mißbräuchlicher politischer Macht.

Auf den ersten Blick nimmt der Text die Gestalt eines Epos' an. Doch dem König gelingt es nicht, die Feinde zu besiegen, und nicht nur das, es findet noch nicht einmal ein Kampf statt, der König ergibt sich und ist fortan Opfer der der *horonya* entgegengesetzten *malo*. Dazu wird schon mit dem Beginn deutlich, daß sich König und jeli auch unabhängig von der feindlichen Invasion wesentlichen epischen Genremerkmalen entziehen und *horonya* bzw. *jeliya* nicht dem Ideal entsprechend verkörpern, wobei sie allerdings weiterhin den Anschein von Größe diskursiv und performativ beibehalten, wodurch sie zu tragikomischen Figuren werden. Die dafür eingesetzten Preisgesänge werden damit ironisch.

Kourouma nutzt eine generelle Ironie und Erzählverfahren, in denen sich verschiedene Versionen, Perspektiven und Diskurse überlappen und widersprechen. Auch in der oralen Erzähltradition, auf die Kourouma zurückgreift, besteht die Geschichtstradierung aus mehreren Diskursen (vgl. Diawara 1990). Ein einzelner epischer Text stellt also vor allem die Perspektive einer bestimmten (herrschenden) Gruppe dar und ist nicht kollektiver Ausdruck der gesamten Gesellschaft. Kourouma hingegen vereint in seinem Text – auf parodistische Weise – eine diskursive Perspektivenvielfalt, die so unterschiedliche Blickwinkel wie diejenigen des Volkes, des Königs, des jeli, und der Kolonisatoren einschließt. Dadurch ist es möglich, daß das Volk zur eigentlichen Hauptfigur wird, wie Kourouma in einem Interview behauptet (Rochat 2011: 64). Kourouma parodiert das Epos, indem er eine Perspektivenvielfalt in einem einzigen Text realisiert und damit zeigt, daß es mehrere 'falsche Wahrheiten' gibt.

Traoré schreibt folgerichtig über Kourouma: „he is thoroughly inspired by his native culture

470

whose single aspects he occasionally pillories” (Traoré 2000: 1357). Er benutzt einzelne Elemente und macht mit ihnen was er will, genauso, wie er auch mit seinen anderen Inspirationsquellen umgeht. Auch in dieser Hinsicht ist Diengs „décontextualisation“ zu verstehen. Kourouma tradiert nicht die orale Erzählkunst treu weiter, er *nutzt* sie für seine Zwecke (s. unten) und zögert dabei keine Sekunde, wesentliche Aspekte umzudeuten und neu zu verwenden, besonders, indem er sie hyperbolisch zuspitzt. Diese Strategie wendet er später auch in *En attendant le vote des bêtes sauvages an*. Er täuscht damit den unwissenden Leser, der die Erläuterungen des Erzählers für bare Münze nimmt.

Kourouma's adhesion to this Mande aesthetics, though, is no blind submission to a tradition, attitude blamed throughout the novel. It rather consists of having the freedom to incorporate aspects of a culture in one's own view, the freedom to rework and reinterpret them according to one's needs of the moment. Literature becomes then a perpetual play with pre-existent material in order to create something new (Traoré 2000: 1358).

In diesem Sinne kann man Kouroumas Texte als hybride Gewebe verstehen. Literatur bedeutet hier einen Akt der Aneignung und kreativen Umwandlung sozialer Realitäten, Werte und Normen.

Der schriftstellerische Umgang mit der Differenz von *horon* und *jeli*, die sich hier in dem Figurengespann von König und *jeli* manifestiert, trägt entscheidend zur Parodie des Epos bei, indem trotz der faktischen Aushöhlung des *horonya*-Konzeptes der *jeli* als Panegyriker beibehalten wird, somit, in Anspielung auf den Aphorismus *kɛko ye fɔko ye* trotz des Wegbrechens des 'kɛ', des lobenswürdigen Handelns, das 'fɔ', der Lobpreis, erhalten bleibt. Und obwohl sich die erzählte Realität tiefgreifend wandelt und sich den Worten des *jeli* entzieht, besingt der *jeli* sie vermeintlich weiter, behalten die Hauptfiguren die Differenz bei. Es ist also gerade *nicht* so, wie Bedia schreibt:

Tous les épisodes romanesques qui évoquent vraisemblablement la fonction du griot, en tant que médiateur ou conseiller politique des souverains africains, s'inscrivent uniquement dans l'histoire précoloniale. [...] Le « pacte de sang » tissé depuis les temps immémoriaux entre le griot et le noble, entre le griot et le valeureux guerrier, entre le griot et les mansas, a été ainsi définitivement rompu. [...] Le griot est réduit à son expression la plus banale et la plus exécration dans l'imaginaire collectif, une expression qui fait de lui un parasite, un quémendeur impénitent, ravalé au rang d'esclave et de marionnette du pouvoir politique (Bedia 2008, s. Link im Literaturverzeichnis).

Es handelt sich hier vielmehr um eine Kontinuität, wie z.B. Rochat gezeigt hat. Dabei wird das Differenzkonzept in seiner Idealform allerdings doppelt subvertiert, zum einen, da die Protagonisten ihm ohnehin nicht entsprechen, und zum anderen durch die Beraubung ihres Fundaments durch die Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Machtstrukturen im Kolonialismus.

Die vorher gültigen Zuschreibungen, Attribute und Rollenverteilungen verlieren ihre Bedeutung, und trotzdem halten sowohl *horon* als auch *jeli* die Differenz nostalgisch und illusorisch aktiv aufrecht. Es wird nicht versucht, *horonya* und *jeliya* mit neuen, zeitgemäßen Bedeutungen zu füllen. Die Differenz wird gewissermaßen sogar noch verstärkt: Der König lebt nur noch in der Illusion, in einer Scheinwelt, die nur durch den *jeli* aufrechterhalten wird. Seine gesamte Existenz, die aber nur noch eine scheinbare ist, hängt vom *jeli* ab, der sie mit seinen Worten erschafft. Ihre ideologischen und gesellschaftsstrukturellen Grundlagen werden ihr entzogen und sie wird somit zum nostalgischen Theater. Die Differenz erscheint hier also als obsolet, archaisch, als Mittel der Selbstbelugung, und als Mittel der (Ohn-)Macht.

Damit wird die Epos-Parodie und die aufrecht erhaltene Differenz zu einem Mittel der Kritik. Kourouma „condemns all kinds of manipulative political power. And epic is such a powerful political instrument at the service of the local rulers⁴⁷¹ and the epic specialists (Traoré 2000: 1359). An einer Stelle läßt Kourouma das Volk ganz explizit sagen: „Dans nos veillées, nos griots ne nous parlent que de ceux qui ont été impitoyables pour nous“ (Kourouma 1990: 252). Kourouma nutzt nicht zuletzt das lächerlich gewordene Gespann von *jeli* und *horon* für seine Machtkritik. Die *jeli*w vertreten die Perspektive der Gewaltherrscher. Sie machen durch ihre Redekunst die Ausbeutung möglich, legitimieren die Machtstellung des Königs.

Es gelingt Kourouma dabei dennoch geschickt, den Leser auf die Seite von König und *jeli* zu ziehen, womit er dem Epos doch wieder nahe kommt. So gründlich seine Kritik an Machtmißbrauch ist, so wenig verurteilt er auf der anderen Seite die Akteure. An einer Stelle legt er Djigui in den Mund, was man quasi wie eine Entschuldigung Kouroumas für seinen 'Lügenroman' verstehen kann: „A qui m'attribue des propos qui ne sont pas les miens, j'ai répondu Allah, Allah entend. A qui me prendras pour ce que je ne suis pas, j'ai redit Allah, Allah voit“ (Kourouma 1990: 265).

Eine wahre Erkenntnis über das Handeln der Menschen und ein gerechtes Urteil ihres Tuns kommt nur Gott zu:

Que devait être le jugement définitif du Tout-Puissant pour un tel homme? A y réfléchir, on devenait heureux de rester le minable que nous étions pour ne pas se trouver à la place de Dieu qui forcément doit trancher en toute justice [...] Ne disons pas plus : ce qu'il a dit et fait sera dénombré et apprécié le jour du dernier rassemblement et ce jour-là n'appartient qu'au Tout-Puissant (ebd.: 275, 217).

471

Vgl. Diawara 1990.

XV Die Geburt des Griots im Kolonialismus. Von Provokation zu Meditation in den Romanen von Fanta-Taga Tembely und Seydou Badian

In Fortsetzung des vorherigen Kapitels zu Kourouma setzt sich dieser Teil der Arbeit mit der Frage auseinander, wie sich die Differenz in Texten gestaltet, deren Setting die Zeit der Kolonialisierung ist. Welche Kontinuitäten und Veränderungen lassen sich hinsichtlich der Differenz von *horon* und *jeli* erkennen?

Während Kouroumas Text die ganze Zeitspanne von Beginn bis Ende der Kolonialzeit abdeckt, rücken die beiden Romane von Tembely⁴⁷² und Badian⁴⁷³ punktuelle Situationen ins Blickfeld, der eine während der kolonialen Epoche, der andere an ihrem Ende. Hauptfiguren sind junge Mädchen. Auch in diesen Romanen treten *horon*- und *jeli*-Figuren auf. Die bekannten Zuschreibungen bleiben erhalten, ordnen sich aber jeweils Wirkungsabsicht und Zielrichtung der Gesamttexte unter, die jeweils höchst unterschiedlich sind. Die Differenz hat deutlich unterschiedliche narrative Funktion: Bei Tembely wird sie für ein utopisches Konfliktlösungsmodell gebraucht, während sie sich bei Badian räumlich unterscheiden in eine dörfliche und eine städtische aufspaltet und im Rahmen seiner Gesellschaftskritik der Illustration der jeweiligen Räume und ihrer sozialen Strukturen dient.

Tembely: Die Differenz im utopischen Modell gewaltfreier Konfliktlösung

Wie wird 20 Jahre nach Kourouma die Differenz im Kolonialismus in einem Roman einer Autorin gestaltet? *Dakan* stammt von der in Frankreich am Collège de France als Computer Analystin in einem Physik-Labor arbeiteten Soziologin Fanta-Taga Tembely⁴⁷⁴.

In diesem Text erweitert sich der Fokus auf Herrscher- und Heldenfiguren um die Perspektive eines jungen Mädchens. Der Roman hat das junge Mädchen Halphy als Protagonistin⁴⁷⁵,

472

Tembely, Fanta-Taga. 2002. *Dakan (destinée)*. Paris: L'Harmattan.

473

Badian, Seydou. 1963. *Sous l'orage (Kany)*. Paris: Présence Africaine. Ders. 1976 (1971): *Le sang des masques*. Paris: Robert Laffont.

474

Born in Sofara (Mali) in 1946, Fanta-Taga Tembely went to Paris in 1966 after finishing her Secondary Education at the Lycee in Bamako. Following an introductory science course, she enrolled at the Sorbonne where she gained a Degree in Sociology. She now works (2002) as a computer analyst at a Physics Laboratory at the Collège de France. <<<http://aflit.arts.uwa.edu.au/TembelyEng.html>>> (Aufgerufen am 07.03.2017).

475

Mit einem jungen Mädchen mit einer körperlichen Behinderung wählt sie eine doppelt benachteiligte Figur als Hauptfigur. Aber die Figur kommt aus der Familie der höchsten politischen Instanz auf lokaler Ebene und sie stellt sich damit in eine Literaturtradition, in der öfters prominente Figuren mit körperlichen Auffälligkeiten vorkommen (Sunjata konnte die ersten Lebensjahre nicht laufen, Sogolon, seine Mutter, hat einen Buckel, Bakarijan ist klein von Gestalt, etc.).

Tochter des „chef hiérarchique de toutes les tribus, le Lamido“ (Tembely 2002: 54). Gleichzeitig läßt sie jedoch die Erzählung, die in einer nicht weiter definierten Stadt der Fulbe angesiedelt ist, weit über sie hinausgehen. Es geht um das konfliktvolle Verhältnis zwischen Kolonisatoren und Einheimischen, das zunächst von Gewalt und (Hinter)list geprägt ist. Halphy findet sich im Mittelpunkt politischer Auseinandersetzungen zwischen lokaler und Kolonialmacht wieder, um deren Beziehungen es in dem Text eigentlich geht. Das Schicksal Halphys dient als Ausgangspunkt, Katalysator für den Roman, ihre 'Entführung' durch den Kommandanten, zuerst zu ihrer Heilung, dann für den Schulbesuch fungiert als Auslöser eines diplomatischen Prozesses der Annäherung beider Parteien.

Zwar werden auch in diesem Text die Mißstände aufgrund der kolonialen Besatzer angesprochen, doch ihr prominentester Vertreter, der Kommandant Aubrey, versucht sie zu ändern. Der Arzt Dr. Gilles de la Rosière, der mit Unverständnis, Mißachtung und Angst bis Panik der lokalen Bevölkerung und ihren Sitten begegnet, verkörpert jedoch die rassistische Seite der Franzosen. Ausdrücke wie „ces sauvages“ (ebd.: 42) werden ihm in den Mund gelegt. Die Erzählstimme nutzt diese Figur, um einen Kolonialdiskurs zu äußern, der auf Euphemismen verzichtet und damit zur unbeschönigten Darstellung der menschenverachtenden Kolonialpolitik und ihrer rassistischen Ideologie wird:

On ne lui demandait pas de sauver des vies intutiles, mais de faire marcher au fouet et à la baguette ce peuple d'hommes « dégradés jusque sur la forme extérieure de leur corps ». Sa mission et celle de ses semblables était de « piétiner, broyer, torturer, assassiner ». Ce qu'on attendait de tous, c'était d'inculquer « la peur, le complex d'infériorité, le tremblement, l'agenouillememt et le larbinisme ».

On les voulait destructeurs des cultures, confiscateurs de terres et de richesses, chosificateurs et déshumanisateurs d'êtres sans autres intérêts que leur force de travail. Tout colonisateur devait intégrer que les Nègres n'étaient que des êtres arriérés et serviles, sans dignité d'homme, ni valeur humaine [...] De sa mission, le colonisateur devait tirer honneur et fierté (ebd.: 44f).

Auch in diesem Roman herrscht eine Perspektivenvielfalt, die Erzählstimme ist mal hier, mal dort, was als vom oralen Erzählen inspiriertes Erzählverfahren gelesen werden kann (vgl. Kapitel zu *Genkurunin* und *Lamidu*). Tembely macht auch die weißen Besatzer zu Protagonisten, deren Handeln und Denken nachvollziehbar wird. Gerade der Kommandant ist eine Figur, mit der sich der / die Lesende identifizieren kann, genauso wie mit Halphy, dem Lamido, dem Dolmetscher oder dem jeli. Der wohlwollende Kommandant steht mehr auf der Seite der Einheimischen, als die Interessen Frankreichs zu vertreten. Er ist aus Sicht des Marabut Karamoko Ba „un homme qui se battait avec courage contre son camp afin d'imposer un minimum d'humanité“ (ebd.: 122). Die Protagonisten finden einen gewaltlosen Weg der Kooperation. Der Text richtet sich sowohl gegen eine Opferrolle der afrikanischen Bevölkerung als auch gegen eine Ausbeuterrolle afrikanischer Elite und europäischer Besatzer.

In der Bereitschaft der zentralen Protagonisten, aufeinander zu zugehen, in ihrer Menschlichkeit, die sie sich trotz des menschenverachtenden Systems des Kolonialismus' bewahren, in ihrer Sympathie füreinander, die über alle sprachlichen, kulturellen, religiösen und politischen Differenzen hinwegsieht, liegt eine Gestaltung des Textes – weder als realistischen historischen Roman, noch als einen, der die Vergangenheit verklärt – die nicht nur eine alternative Darstellung der Kolonialzeit darstellt. Vielmehr läßt sich der Text auch als Utopie lesen: als soziale, politische Utopie des friedlichen Zusammenlebens trotz unterschiedlicher Herkünfte, Interessen, kultureller Gepflogenheiten, Sprachen und Machtpositionen und der gewaltlosen Konfliktlösung.

Während also Kouroumas historischer Roman bzw. Epos-Parodie aktuell ist hinsichtlich einer Machtkritik an ausbeuterischen Systemen, ist Tembelys historischer Roman aktuell hinsichtlich eines Modells gegenseitiger Toleranz und Respekts für die Zukunft. Die Differenz von *horon* und *jeli* wird dabei beibehalten und spielt eine entscheidende Rolle.

Auch in dieser Erzählung gibt es die in den anderen Texten herausgearbeiteten Differenz-Merkmale eines Herrschers und seines *jeli* sowie zentrale Aspekte des Konzeptes der *horonya*. Tembely gibt zunächst den üblichen ethnologischen Diskurs über die Aufteilung der Gesellschaft aus der Sicht eines der europäischen Protagonisten wieder, womit sie dieser die Pyramidenstruktur aus Noblen, den Zugehörigen einer Kaste und den Sklaven bescheinigt: Die neuen Schüler und Schülerinnen bekommen Anweisung, im Schulgarten Bäume zu pflanzen. Doch drei Viertel der Anwesenden fühlen sich nicht zuständig: die Noblen, die *namakalaw* und die Mädchen unabhängig von ihrer Gruppenzugehörigkeit. Nur die Söhne der (ehemaligen) Sklaven machen sich an die Arbeit. Die Erzählstimme legt daraufhin dem Lehrer die vereinfachte Darstellung des Gesellschaftsbildes, das typisch ist für den kolonial-ethnologischen Diskurs in den Mund: „M. Fraseti n'était nullement surpris ni même gêné par cette attitude. Il avait une bonne connaissance de la stratification sociale des Indigènes. Tout en haut de leur échelle des valeurs sociales, il y avait des nobles, au milieu les gens de caste et au bas de l'échelle, les anciens esclaves“ (ebd.: 82). Die Schule jedoch versucht diese Unterschiede außer Kraft zu setzen: „Il n'y avait là ni nobles, ni griots et pas d'esclaves non plus. Seulement des écoliers dont on attendait obéissance et labeur“ (ebd.: 82f).

Es entstehen damit zwei Welten in einer. Der Wandel der sozialen Differenzierung durch die von den Europäern eingeführten Institutionen wie die Schule vollzieht sich nur an der Oberfläche. Denn erstens ist die Schulbildung nicht für die Masse und zweitens werden außerhalb der Schule die eigenen Strukturen beibehalten und weiterhin, ja sogar vom weißen Kommandanten, zur Konfliktlösung genutzt, der damit implizit seine eigene 'zivilisatorische

Mission' unterwandert, sich an lokale Strukturen anpaßt, die sich darüberhinaus in der dargestellten Realität als komplexer als das angenommene dreigeteilte Modell erwarten läßt, erweisen.

Horɔnw / horɔnya und jeliw / jeliya – von Kampf zu Diplomatie

Als Protagonist mit horɔn-Status tritt vor allem die Familie des Lamido, des lokalen Herrschers, auf, besonders Hama Bocoum, der Lamido, Vater von Halphy. Er verkörpert mit seiner Machtstellung zugleich ein bestimmtes Ethos und die Verknüpfung mit der Figur des jeli:

C'était un homme sage mais déterminé. Sa parole au sein du Conseil indigène faisait [...] force de loi. Il avait de la mesure et n'élevait jamais la voix. Il ne s'adressait jamais directement à la personne à qui il parlait. Ses propos étaient toujours repris et présentés à l'auditoire par un griot-intermédiaire (Tembely 2002: 54).

Auch hier bekommt die horɔnya ihre Ethos-Komponente, zum Beispiel die Pflicht des gehaltenen Wortes (ebd.: 212f, 224f). Der Kern der horɔnya, das gegebene Wort, das Worthalten, hat auch gesellschaftspolitische Implikationen: „il n'y avait ni Code écrit, ni Constitution. Mais, juste la parole donnée, puissante, inviolable“ (ebd.: 213), das heißt, es ist auch aufgrund der Oralität der Gesellschaft so zentral im Ethos des horɔn verankert.

Durch den Kolonialismus entstehen neue 'jeli'-Figuren und neue horɔn-Figuren. Auch der Kommandant nimmt Züge eines horɔn an. Aubrey vernarrt sich in Halphy und beschließt sie unter seine Fittiche zu nehmen und zur Schule zu schicken, ein vermeintliches Privileg, das in den Augen der lokalen Bevölkerung jedoch eine Katastrophe darstellt, vor allem für die Mutter, die das zu verhindern sucht. Verschiedene Interessen prallen aufeinander: Einige wollen diese 'Entführung' zum Anlaß für einen Widerstand mit Waffengewalt nehmen, eine in den Augen des Marabuts von vornherein zum Scheitern verurteilte und mit maßlosem Blutvergießen verbundene Wendung, die er verhindern will, zum Leidwesen des Lamido, der darin wiederum eine „lâche complicité“, eine „coupable acceptation“ und „indigne soumission“ (ebd.: 125) sieht. Die Figur des Lamido will sich nicht mit der Beraubung seiner horɔnya, im Sinne von Freiheit und Würde, abfinden und träumt von ehrenvollen Zeiten, einer siegreichen Schlacht gegen die Besatzer und stößt nach einer besänftigenden Rede des Marabuts einen Siegeschrei aus, während er sich im Geiste auf dem Schlachtfeld wähnt. Doch ohne den Segen des Marabuts, die vorgeschriebenen Opfer und den Schutz der *boli* halten alle einen Aufstand für puren Selbstmord. In dieser heiklen Situation beginnt der jeli mahnend die Hymne von den Toten zu singen und bringt den Lamido zurück in die Realität. Auch in diesem Text wird der jeli, wie schon in Kouroumas *Monnè*, zum Beschwichtiger anstatt zum Anstachler. Mit Gesang als beratender Rede lenkt er den Lauf der Handlung,

greift regulierend ein. Der Lamido, seiner Zeit voraus und bereit für den Kampf für die Freiheit, ist frustriert, machtlos durch vorgegebene, althergebrachte Hierarchie-Strukturen und religiöse Überzeugungen:

Il mesura tout d'un coup, combien sa tâche était grande et la route longue de l'occupation à la Liberté. Il lui revint à l'esprit que dans son monde, tout pouvoir humain était factice et le hasard n'existait pas. Chaque acte était soumis à la divination, sanctifié par les sacrifices sur l'autel des Ancêtres puis exécuté selon leurs prescriptions dans le strict respect des traditions [...] il avait choisi de l'oublier l'espace d'un rêve pour remporter une bataille qu'il ne saurait imaginer dans la réalité [...] Sa victoire n'était donc possible que dans l'imaginaire et il en avait besoin pour garder l'illusion d'être encore un chef [...] il ne lui restait plus que la ruse (ebd.: 128).

Während Djigui zu dieser Welt gehört, völlig in ihr aufgeht, gar ihr erster Repräsentant ist, immun gegen jede Veränderung, er mit Opferzeremonien und prophetischen Träume den Text ja sogar einleitet, und er deshalb unfähig zum Widerstand ist, obwohl er mit Allgewalt herrscht, ist sich der Lamido darüber im Klaren, daß die althergebrachten Kampfstrategien und die ihnen zugrunde liegenden Ideologien und Glaubensvorstellungen⁴⁷⁶ nicht gegen den neuen Feind ausreichen. Er hat eine stärker pragmatische Weltsicht und scheitert an inneren hierarchischen Strukturen und Glaubensvorstellungen. Das ist eine realistischere Darstellung von lokalen Machtstrukturen als bei Kourouma, die den politischen Herrscher als abhängig von verschiedenen Instanzen (religiösen, Personen die als 'älter' angesehen werden, Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Gruppen etc.) zeigt. Aber während Djigui ganz in seiner Welt der Illusion aufgeht, nutzt der Lamido diese bewußt nur als Vorhang, hinter dem er mit List seine Pläne für die Wirklichkeit schmiedet: „C'était un homme rusé et un dangereux manipulateur“ (ebd.: 54). Die List ersetzt schließlich vorerst den Waffenkampf: Der Marabut Karamoko Ba gerät in einen bedenklichen gesundheitlichen Zustand, der Lamido läßt nach dem Kolonialarzt schicken, weil er davon ausgeht, daß dieser entweder nicht oder zu spät kommt, oder dem Marabut mit seinen Mitteln nicht helfen kann, um dies dann zum Anlaß zu nehmen, seine Leute zum Widerstand zu bringen. Sein Plan scheitert allerdings. Der Kommandant, der das seinerseits als Möglichkeit zu einer gegenseitigen Annäherung begreift, schickt sofort seinen Arzt, der den Marabut rettet. Damit hat sich der Plan des Lamido gegen ihn selbst gerichtet, das Volk ist begeistert vom Kommandanten. Die Ereignisse „seraient à jamais louées par les chansons des griots“ (ebd.: 144)

Schließlich einigen sich der Lamido und der Kommandant, die ohnehin das gleich Ziel, nämlich das Wohl der Bevölkerung, verfolgen. Ein zu Beginn abgegebenes Statement wird wahr. Gegen die übermächtige Waffengewalt der Besatzer setzt er Strategien des friedlichen

476

Er kritisiert „passivité“, „poids des traditions“, „ignorance“, „abnégation“, „résignation“. Das Volk erscheint hier als Masse von manipulierbaren Eingeschüchterten, in religiösen (Wahn-)vorstellungen Verhaftete. Protagonisten sind eindeutig die Elite, nicht das Volk, wie bei Kourouma, wo es aber auch in einer unpersönlichen Masse verbleibt, und schon gar nicht Einzelpersonen wie bei Badian oder Ouologuem.

Widerstandes: „N'oubliez jamais qu'ils ont des armes qui tuent et ne reculeront devant rien pour arriver à leurs fins. Quant à nous, notre force, c'est notre capacité à leur résister pacifiquement ; ce qui, à mes yeux est la seule arme qui vaille et triomphe toujours“ (ebd.: 55). Der *horon* ist hier zwar faktisch offiziell entmachtet, indem ihm eine übergeordnete Instanz zugewiesen wird, ohne daß er dadurch jedoch in Passivität gleitet, wie Djigui. Der Appell des Lamido realisiert sich. Er behält recht, was dem Text seinen utopischen Anstrich verleiht und als Botschaft der Autorin verstanden werden kann.

Der Roman wird zu einem Manifest, das für ein friedvolles Zusammenleben trotz Diversität wirbt. Dies wird durch Szenen wie folgende vermittelt, bei denen Gemeinschaft hergestellt wird ohne eine jeweilige Anpassung zu erzwingen: Als ein Fest zu Ehren des Kommandanten und seiner Mitarbeiter organisiert wird, mischen sich die Weißen mit der Bevölkerung. Dabei bleibt jede(r) 'er/sie selbst': Kleidung und Auftritt richten sich nach jeweiliger Herkunft und Gruppenzugehörigkeit: die Frauen aus den Ortschaften in ihren besten Kleidern, die Frauen der Weißen in der ihnen eigenen Garderobe, die weißen Soldaten in ihren Uniformen usw. Es scheint hier das interkulturelle Konzept einer Einheit durch Vielfalt hindurch, die keine Gleichheit voraussetzt. „Tambouyers, griots et sofas (guerriers) improvisaient et présentaient des spectacles d'une beauté à vous couper le souffle [...] Blancs et Noirs, Colons ou Indigènes, unis dans une même transe“ (Tembely 2002: 145f). Gemeinsam zu agieren, wobei jeder seine, hier religiösen, Eigenheit behält wird auch in der Episode deutlich, in der Besatzer und Bevölkerung zusammen warten und auf die Genesung Halphys hoffen. Der Commandant „entonna d'une voix tremblotante et qui montait crescendo des “Je vous salue Marie et des Ave Maria“. Le griot émissaire lui répondit par des “Allah Akbar”“ (ebd.: 43).

Rollen der jeliw

Als Figur im Dienst des lokalen Herrschers spielt der jeli weiterhin für die narrative Gestaltung des Textes eine entscheidende Rolle, wobei Funktionen des jeli auch der Übersetzer übernimmt. Der jeli tritt hier als positiver Konfliktlösungsgarant auf.

Die jeliw werden als Meister der Unterhaltung und Performer der Epen eingeführt, was den *horonw* untersagt ist. Es gibt eine große Musik- und Tanzveranstaltung für den Kommandanten, die von den ehemaligen Sklaven und den jeliw ausgeführt werden. Die Erzählstimme erklärt in Bezug auf einen Freund von Halphys Vater: „Il n'était ni ancien esclave, ni griot, donc pas autorisé à paraître dans ce genre de spectacle“ (Tembely 2002: 34).

Immer noch während des Spektakels heißt es:

Les griots, grands maîtres de la parole, conteurs de la mémoire des siècles, accordaient leurs guitares et leurs voix en attendant d'interpréter avec maestria, les épopées d'El Hadj Omar, de Sékou Amadou, de Ba Bemba, de Soundjata, de Soni Ali Ber ou de l'Askia Mohamed (Empereurs et Rois des Empires du Soudan) (ebd.:

Außerdem erfüllen sie ihre Rolle als Mittelsmänner. Als der Kommandant Halphy während der Veranstaltung unbeabsichtigt so sehr erschreckt, daß sie in Ohnmacht fällt, woraufhin er bestimmt, sie bei sich zu Hause medizinisch versorgen zu lassen, beratschlagen ihr Vater und die Notablen. „Il décidèrent d'envoyer à la Résidence, deux observateurs: un griot et le doyen d'une tribu de basse couche. Les émissaires noirs furent reçus avec les honneurs“. (ebd.: 42) Wieder stabil, bringen der Kommandant und seine Gefolgschaft Halphy zurück nach Hause, wo sie von einem jeli und einem Sklaven, die „porte-paroles“, begrüßt werden (ebd.: 48). Jeliw treten auch als öffentliche Redner auf (ebd.: 80) und als Ratgeber.

Rolle und Status von jeliw und *jɔnw* sind sich oftmals ähnlich. Dem Ehren- und Verhaltenskodex der *hɔɔnw* beide nicht unterworfen, werden sie aber aufgrund der daraus folgenden Privilegien – im Gegensatz zu ihrem offiziellen Status – trotzdem als „Freie“ bezeichnet. Aufgrund ihrer Freiheiten bezüglich ihres Verhaltens fallen ihnen die oben genannten Aufgaben zu. Die jungen Schülerinnen begegnen auf dem Markt (Ver-)käuferinnen von Aphrodisiaka, Gegenstand pikanter Unterhaltungen.

Cette plaisanterie d'un genre particulier avait d'autres adeptes. Griots et djons en étaient les dépositaires legaux et soumettaient à leur guise les novices à ces rites initiatiques indispensables à leur socialisation. Car, malgré les apparences, griots et djons étaient des hommes libres. A l'inverse de ceux de la classe noble, il n'y avait ni tabou ni interdiction chez eux. Liberté d'expression et de comportement étant leur privilège, la société trouvait en eux les intermédiaires indispensables pour aborder les sujets graves, régler les conflits, transmettre l'histoire des familles ou encore se substituer aux parents afin d'évoquer avec leurs enfants des sujets tabous [...] En contrepartie, ils avaient le loisir de faire passer un sale quart d'heure à tous ceux qui osaient s'aventurer sur leur terrain (ebd.: 108f).

Das Privileg der Redefreiheit wird von den jeliw verteidigt, die damit auf ihrem Status beharren und ihn selbst aktiv perpetuieren. Deshalb ist es für die jungen Ehefrauen gefährlich, sich gegenüber den jungen Schulmädchen solchen Unterhaltungen hinzugeben, da es das Monopol der jeliw ist, die die Noblen für eine diesbezügliche Einmischung durch Spott, Beschimpfung und Rufschädigung sowie einem Bußgeld bestrafen können (ebd.). Ein zentrales Differenzmerkmal zwischen *hɔɔn* und jeli, vor allem zwischen *hɔɔnmuso* und *jelimuso* besteht im Zusammenhang mit der Furcht des *hɔɔn* vor der *malo* das Gesetz der Schamhaftigkeit auch in Bezug auf den sexuellen Bereich, das für die *hɔɔnw* gilt, aber für die jeliw nicht. Die Manier der Keuschheit, Zurückhaltung, Verschweigen haben ihr Gegengewicht, ihre komplementäre Seite im schamlosen Auftreten, das sich nicht mit vorsichtigen Andeutungen begnügt, sondern explizite sexuelle Gesten und Aussagen macht, die schockierte Verachtung erntet, die aber nur gespielt ist, da dies eigentlich gesucht, gebraucht wird, um ein Gleichgewicht herzustellen. Deshalb kann z.B. jeli Baba Sisoko auch

öffentlich im Radio detailliert und explizit eine Liebeszene beschreiben (vgl. Kapitel XI), was bei einem *horon* vermutlich Anstoß erregen würde.

Trotzdem ist auch für die *jeli*-Figuren das Konzept der Ehre von zentraler Bedeutung, womit sie einem wesentlichen Aspekt der *horonya* entsprechen: *Jeli* und *jɔn* führen einen unten näher erläuterten Auftrag des Kommandanten aus Angst vor einer Gefängnis- oder sogar Todesstrafe im Falle eines Versagens so gut sie können aus: Der *jeli* wendet sich an die anderen *jeliw*, an deren Ehre er appelliert, um vor einem Scheitern des Auftrags zu warnen:

Ce jour est votre jour de gloire. Mais, sachez que vous aurez à vous surpasser! [...] Vous êtes les messagers du Blanc. Soyez dignes de sa confiance. Votre réussite sera la sienne et celle de nos maîtres. Si au contraire vous échouez, le déshonneur poursuivra⁴⁷⁷ notre descendance jusqu'à la fin des temps. Voudriez-vous être la risée et honnis de tous? (195ff).

Er redet mit ihnen mit den selben rhetorischen Strategien wie mit einem *horon*, den er zu etwas anstacheln oder von etwas überzeugen will, indem er an die Ehre appelliert, Ruhm in Aussicht stellt, und bei einem Versagen mit Beschämung droht. Darin liegt ein Moment von Gleichheit und Unterschied von *horon* und *jeli*: Im Streben nach Ehre durch lobenswerte Taten ist der *jeli* ein *horon*, wohingegen Gegenstand und Grund der Ehre ihn vom *horon* unterscheiden, da sie aufgaben- bzw. rollenspezifisch verteilt sind.

Der Dolmetscher als neuer *jeli*

Als positiver Konfliktlösungsgarant übernimmt der Dolmetscher Funktionen des *jeli*. Bei der Vermittlung zwischen dem Kommandanten und den lokalen Herrschern spielt der Übersetzer des Kommandanten, Galam Thiam, eine wichtige Rolle und übernimmt damit die Mediatorfunktion des *jeli*, der vor allem repräsentative Funktionen beibehält (Tembely 2002: 49, 52, 54, 123ff, 197). Die *jeliw* spielen als aktiv Eingreifende, die Initiative Ergreifende für die Entwicklung der Geschichte und die Lösung des Konflikts eine eher untergeordnete Rolle⁴⁷⁸. Gebraucht wird allerdings ihre Redegabe, die von den Protagonisten für sich genutzt wird. Es spricht dann der Übersetzer mit dem *jeli*, es entsteht wieder die Kommunikationskette Kommandant – Dolmetscher – *jeli* – Lamido (z.B. 53). Der Dolmetscher ist der Mediator zwischen Kolonisatoren und lokalen Herrschern, während der *jeli* Mediator nur innerhalb letzterer ist, da entsteht also eine Aufgabenverteilung. „L'évènement se déroulait désormais entre autochtones. A ce stade de leur mandat, ses qualités d'interprète n'avaient aucune utilité” (ebd.: 199).

Wie bei Kourouma übernimmt der Dolmetscher die Rolle des Mediators, indem er den

⁴⁷⁷

Auch hier wieder Personifikation der *malo*, wie z.B. Bei Tarawele.

⁴⁷⁸

Hierfür spielen der Dolmetscher, der Lamido, der „doyen d'age” und der Marabut Karamoko Ba eine größere Rolle.

jeweiligen Parteien bei Bedarf etwas anderes als das tatsächlich Ausgesprochene in den Mund legt und dabei immer wieder die Situation rettet, wie z.B. als der Arzt das ihm angebotene Willkommensgetränk („ce poison“) zurückweist und Galam 'übersetzt', er habe eine christliche Fastenperiode eingelegt. Seine wilden Gesten und lauten Rufe aufgrund eines panischen Wutausbruchs werden in der Folge von den anderen Anwesenden als rituelle Anrufungen seines Gottes interpretiert (ebd.: 49f). Die Aufgabe des Dolmetschers als interkultureller Vermittler geht aber über eine Garantie des jeweiligen Gesicht wahren Könnens hinaus: „La suite des événements et le maintien de l'équilibre entre ces deux pouvoirs antinomiques dépendant de son habileté de présenter les choses, il n'avait pas droit à l'erreur“ (ebd.: 54) – eine Charakterisierung, die oftmals auch für den jeli zutrifft.

Die Differenz im utopischen Modell für Konfliktlösung

Der Versuch der Kolonialherren, ein neues Gesellschaftssystem einzuführen, das die vorgefundenen gesellschaftlichen Differenzen nivelliert, wird nur an der Oberfläche umgesetzt, während die alten Strukturen in der Praxis beibehalten werden und schließlich sogar von der Kolonialmacht für sich genutzt werden. Die Differenz erscheint hier als positiver Konfliktlösungsgarant. Dabei spielt insbesondere das den jeliw zugeschriebene Attribut des Wortes eine Rolle. Das Wort dient als Mittel der Streitschlichtung.

„Vous êtes les messagers du Blanc“

Der Kommandant paßt sich lokalen Sitten an. Er übernimmt dabei zwei diplomatische Instrumente der Gesellschaftsordnung: den jeli als Boten und die Gabe als Vertrag. Um mit ihrer Hilfe ein Mißverständnis zu klären und ein friedvolleres Zusammenleben zu propagieren, läßt er nach dem Führer der jeliw und dem der Sklaven schicken: „Il connaissait leurs coutumes [...] il fit mander son interprète, le chef des griots ainsi que celui des djons : deux intermédiaires incontournables dans les sociétés indigènes“ (Tembely 2002: 190). Überrascht dienen in der Folge beide mit ihren gewohnten Rollen als Mittler zwischen dem Kommandanten und den lokalen Führern. Der Kommandant setzt kurzerhand den jeli des Ortes, Djéli Baba, für sich selbst ein. Der jeli arbeitet hier plötzlich für den Kommandanten. Die *jatigiw* sind austauschbar, wie auch schon bei Kourouma. Die jeliw sind ein Instrument, das der Mächtige gebrauchen kann, sich in seinen Dienst stellen kann. Hier wechseln sie die Seiten, indem sie zu Sprechern des Weißen werden. Die jeliw sind gebunden an die Macht. Sie können in den Dienst genommen werden, was auch schon bei *Sunjata* angelegt ist, wo sich Soumaworo Balla Fasseke, den jeli Sunjatas greift. Auch dies stellt also eine Kontinuität dar, die in der Kolonialzeit beibehalten wird. Das Spezifikum des Kolonialismus ist nicht der

gänzliche Bruch mit alten Sitten, sondern daß sie trotz veränderter Realitäten beibehalten werden. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Der Kommandant bittet seinen Dolmetscher:

Expliquez à ces deux intermédiaires mon souhait de les voir intercéder en ma faveur auprès des représentants des peuples de ce Pays. Le Lamido et moi-même avons un projet commun. Nous voulions soumettre à l'appréciation de nos deux peuples par l'intermédiaire de leurs représentants, une réflexion sur la nécessité de vivre ensemble autrement. Nous pensons avoir trouvé le moyen de faire coexister nos deux sociétés dans l'harmonie (ebd.: 192).

Die Macht der Weißen besteht in der Verbreitung von Angst durch Waffengewalt. Es herrscht ein „climat de terreur“, und eine „peur collective que les Toubabs s'ingéniaient de faire régner dans la population“ (ebd.: 74f). Den Teufelskreis von Ausbeutung, möglicher Revolte und Unterdrückung durch Gewalt will der Kommandant nicht mit weiterer Waffengewalt perpetuieren, sondern durch bessere Lebensbedingungen durchbrechen und für gegenseitige Akzeptanz werben. Dafür paßt er sich lokalen Sitten an: „le Blanc a intégré nos coutumes. Il respecte maintenant nos valeurs“ (ebd.: 211)⁴⁷⁹. Der Assimilierer assimiliert sich. Um seinen guten Willen zu beweisen und eine Versöhnung herbeizuführen, imitiert er den Lamido. Dieser hatte eine Geste vollführt, die ihn in den Augen der Bevölkerung über den Kommandanten emporgehoben hatte, indem er ihn mit gespielter Freundschaftlichkeit mitten in den Kreis der Tanzenden gebracht und ihm als persönliches Geschenk und Symbol der Freundschaft und des Friedens eine Viehherde übergeben hatte. Der Gebende, die Initiative Ergreifende ist der Übergeordnete, bzw. stellt den Beschenkten damit in seinen Dienst.

Der Kommandant tut es dem Lamido gleich: Jedes Klan-Oberhaupt erhält einen Ochsen, eine Kuh und ein Kalb sowie weitere (Geld-)Geschenke als Symbol der Versöhnung und Vertrag eines Bündnisses. Um die Transaktion durchzuführen bittet er Dolmetscher, jeli und *jɔn* um Hilfe. Fassungslos fragt der jeli nach und faßt damit das Vorgehen des Kommandanten in Worte: „nous sommes mandatés pour résoudre un différend qui oppose le chef de tous les Blancs à ses homologues sujets? Et pour ce faire, il nous demande d'utiliser nos méthodes ancestrales de réconciliation?“ (ebd.: 195).

Die jeliw helfen so dem Besatzer, ihre eigentlichen Herren zu bestechen. „Selon le code d'honneur indigène, tout cadeau accepté ne pouvait être rendu. Le détenteur de la chose donnée et acceptée restait redevable vis-à-vis de son généreux donateur. Ce dernier pouvait alors demander à son débiteur le service de son choix [...] Voilà comment M. Aubrey se fit

479

Auch in folgender Szene: „Blancs et Noirs, Colons ou Indigènes, unis dans une même transe avaient perdu toute lucidité et se dépouillaient de leurs biens à la grande joie des griots et des djons dont ils faisaient la fortune. Les premiers les couvraient de billets de banque; Noblesse oblige! Les seconds leurs offraient des présents [...] Chacun, selon ses moyens, y allait de ses largesses, et tout présent, aussi modeste fût-il, était bienvenu“ (Tembely 2002: 146).

des alliés solides“ (ebd.: 201).

Die Transaktion des „Schenkens“ kann als ein Vertrag verstanden werden. Dieser wird auch zwischen *jatigi* und *jeli* durch die regelmäßigen Gaben an den *jeli*, der sich dem *jatigi* damit verpflichtet, immer wieder neu geschlossen, bekräftigt, besiegelt. Die Akzeptanz eines Geschenkes gleicht einem gesprochenen Wort, einem Versprechen. Eine Rückgabe oder die Verweigerung eines Gefallens kommt einem Wort- und damit Vertragsbruch gleich und ist unehrenhaft⁴⁸⁰. Im Annehmen der Geschenke geben die *jeliw* ihr Wort, für ihren Dienstherrn da zu sein.

Das Vorgehen des Kommandanten ist von Erfolg gekrönt, denn die *jeliw* „étaient formés de pères en fils ou de mères en filles au maniement de la parole et savaient, tout en louant leurs maîtres, les conduirent“⁴⁸¹ à accepter même l'inacceptable“ (ebd.: 199), das heißt, den *jeliw* um jeden Preis nachzugeben.

Mit den Veränderungen der Macht- und Gesellschaftsverhältnisse durch den Kolonialismus verändert sich die *horonya* und damit die Zuschreibungen der *jeliw*.

Die Unterwerfung macht den siegreichen und damit ehrenhaften Kampf unmöglich. Deshalb ist die 'Lösung' entweder Ehre durch die Illusion von siegreichem Kampf (Kourouma, Diabaté in *L'Assemblée*) oder Ehre durch gewaltfreie Lösungen und Aktionen. Damit ändert die Panegyrik ihren Gegenstand. Abwesenheit von Waffengewalt wird nicht gleichgesetzt mit Feigheit, ist nicht gleichbedeutend mit einer Akzeptanz der Unterwerfung. Der Kommandant erhält Lobeshymnen für sein gewaltfreies Handeln⁴⁸²:

pour rendre hommage à la sagesse de leurs chefs et saluer la réconciliation, griots et djons improvisaient. Des chansons fraîchement composées en l'honneur du chef de la Mission Coloniale succédèrent aux bravos retentissants de la Communauté blanche. Méfiances et rancœur avaient disparu pour laisser place à la joie et au partage (ebd.: 147).

Darüberhinaus dienen *jeliw* zwar immer noch als Überzeuger, als Antriebskraft für eine bestimmte Handlung, aber nicht mehr als Anstachler für Kriegshandlungen, als Provokateure für Kampf und Duell, sondern als Mediatoren für Streitschlichtung, ein Bild, dem sie auch im aktuellen Diskurs bezüglich der gesellschaftlichen Realität entsprechen. Sie verkehren die vormals epische Richtung ihrer Überzeugungskraft in ihr Gegenteil, werden zu Boten des Friedens.

480

Die Chefs, die die Geschenke angenommen haben, sind besorgt: Le Lamido allait-il saisir l'occasion pour les contredire et les déshonorer? Allait-il rompre le pacte de la parole donnée [...] Allait-il obliger ses confrères à rendre un "béitel" (bakchich)"? (Tembely 2002: 212).

481

So im Original.

482

Ähnlich bei Diabaté, *Une si belle leçon de patience*.

Diese Seite der jeliw, die auch zuvor natürlich (latent) vorhanden ist, wird in diesen Texten jetzt hervorgehoben, dem Genre der Erzählung entsprechend. Die Differenz unterliegt auch immer den Genrebedingungen. Während das Epos die Erwartung eines Kampfes verwirklicht, ändert der Kolonialismus das Genre.

Das Epos wird zum Roman

Würde man eine Literaturgeschichte der Epen schreiben, würde diese mit der Kolonialzeit enden, insofern, als daß von da an keine neuen epischen Helden mehr auf den Plan treten. Steht, nur um einige zu nennen, an den Anfängen Sunjata mit seinen Gefährten und Nachfolgern, kommt später ein gewaltiges Textkorpus im Kontext von Segu, weitere Texte um den Djihad von El Hadj Omar Tall, so endet die Chronologie der epischen Helden mit Samory, dem Widerstandskämpfer.

Was weiter komponiert wird, sind die *fasaw* – auf de Gaulle, auf Modibo Keita, auf erfolgreiche Kaufleute, usw. Auch die Epen werden weiter tradiert, die Geschichten von Bakarijan, von Babemba, von Fakoli usw. bewahrt, erzählt, für neue Medien adaptiert. Doch der Kreis der Helden ist abgeschlossen. Mit dem Ende erfolgreicher Kriegsführung, die inhaltliche Voraussetzung für das Epos, Genre der jeliw, ist, sterben die epischen Helden gewissermaßen aus. Das Genre *maana* ist daher im doppelten Sinne ein sich auf vergangene Taten beziehendes: Hinsichtlich der Erzählung ausgeführter Handlungen einer Person, die damit auch nach ihrem Tod in Erinnerung bleibt, als auch hinsichtlich der Zugehörigkeit solcher Personen *überhaupt* zu vergangenen Zeiten. Heldengeschichten hören auf, neu erdichtet zu werden. Es wird nur noch auf sie zurückgegriffen.

Mit dem Kolonialismus tritt dagegen ein anderes Genre ins Leben, das des Romans, eines 'Importes' aus Frankreich, dem völlig andere Produktionsbedingungen, sprachliche, formale und inhaltliche Kriterien zugrunde liegen und in dem sich nun vor allem AutorInnen ohne jeli-Status zu Wort melden (die natürlich auf den eigenen Literaturkanon zurückgreifen, ebenso wie sich sich am realistischen Roman des 19. Jahrhunderts orientieren⁴⁸³), die die neuen Intellektuellen darstellen, mit europäischer Schulbildung und universitärem Studium im Ausland. Der jeli verliert sein quasi Monopol auf das Wort, ist nicht mehr Inhaber des Wissens, auch weil zu seinem Wissen ein neues hinzutritt, wie es der jeli in Kourouma 1990 ausdrückt.

483

S. dazu Koné 1984 und 1993, Ndiaye 2001, Semujanga 1999 und 2001.

Bei Badian dienen die jeliw im ersten Roman ebenso als Vermittler zwischen Konfliktparteien. Eine weitere Veränderung vollzieht sich allerdings: Während in allen zuvor besprochenen Texten die jeliw stets im Dienst der Herrschaftselite oder tapferen Helden stehen, werden sie bei Badian zu Sprechern des Volkes, einfacher Leute, sogar eines jungen Mädchens, das durch die Kategorien Alter und Gender zu den Marginalisierten gehört.

Badian: „Griots“ und „Troubadours“

Seydou Badian, der seinen Nachnamen Kouyaté in Noumboïna geändert hat, aber meist nur 'Seydou Badian'⁴⁸⁴ genannt wird, ist ein malischer Politiker, der sich auch schriftstellerisch engagiert.⁴⁸⁵ Bekannt wurde er durch seinen Roman *Sous l'orage (Kany)*, der zur Schullektüre gehört. Die Erzählung wird 1954 in Montpellier, während seines Medizinstudiums in Frankreich beendet⁴⁸⁶. Badian schreibt im Lauf seines Lebens weitere Romane⁴⁸⁷, zwei Theaterstücke⁴⁸⁸ und einen politischen Essay⁴⁸⁹, für den er den *Grand prix littéraire d'Afrique noire* erhält.

Seine Romane sind gesellschaftskritische Schriften für einen differenzierten Umgang mit 'Tradition' und 'Moderne', die stets ein Spannungsfeld bilden, in dem sich die Handlung konfliktreich entfaltet. Weder bilden die Texte ein unbedingtes Bejahen alles Alten, noch ein ausschließliches Ablehnen aller westlichen kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Importe. Er kritisiert „ceux qui, aveugles, ne font que jeter les fleurs à la tradition, et ceux qui la rejettent en bloc“ (Savane 1984: 124490).

Badians Roman thematisiert neue räumliche Bedingungen. Der erzählte Raum wandelt sich und dieser veränderte Raum des Romans hat Auswirkungen auf die ProtagonistInnen und ihre Beziehungen, dieser neue Raum produziert plötzlich 'Städter' und 'Dorfbewohner' mit jeweils

⁴⁸⁴

Zur Diskussion über seinen Nachnamen und dementsprechend seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der jeliw oder nicht, s. <<<http://www.maliweb.net/category.php?NID=43533&from=cat&page=5#comm>>>. Im folgenden wird von 'Badian' gesprochen, der Name, der auf den meisten Veröffentlichungen seiner literarischen Texte als Autorennamen fungiert.

⁴⁸⁵

Die Verknüpfung von politischem mit schriftstellerischem Engagement verkörpert sich bereits in der von ihm verfaßten malischen Nationalhymne.

⁴⁸⁶

S. Badian 1963: 153.

⁴⁸⁷

1977: *Noces sacrées* (Erzählung über Europäer, die in Berührung kommen mit afrikanischer Religiosität/Sakralität); 2007: *La Saison des pièges* (Roman über einen Heimkehrer).

⁴⁸⁸

1961. *La mort de Chaka*. (über den südafrikanischen Eroberer).

⁴⁸⁹

1964: *Les Dirigeants africains face à leurs peuples*.

⁴⁹⁰

Zum Begriff Tradition, der hier als Konstruktion, als diskursive Konvention verstanden wird vgl. z.B. Hobsbawm 1983, Mudimbe 1988.

spezifischen Zuschreibungen, Eigenschaften und Verhaltensweisen unter- und miteinander. Hier wird ein Gegensatz eröffnet zwischen Dorf und Stadt, der eine entscheidende Rolle zu spielen beginnt. Diese neue Differenz zerteilt die dargestellte Welt in 'Tradition' und 'Moderne', die zu den Attributen der beiden neuen Orte werden, wobei sich die Vertreter der 'Moderne' als übergeordnet ansehen und sich auf der anderen Seite diejenigen der Tradition gefährdet sehen. Dies wird zu einem Konflikt unter den *horonw* bzw. *jeliw*. Der Kampf wird nicht ausgetragen zwischen ebenbürtigen Gegnern oder zwischen Herrscher und Unterdrückten, sondern wird zu einer interkulturellen Auseinandersetzung zwischen *horonw*, die nicht zwei politischen Lagern angehören, sondern zwei kulturellen. Diese beiden Lager werden zugespitzt aufeinander losgelassen, mit ProtagonistInnen, die jeweils idealtypisch die beiden Pole verkörpern. Demgegenüber steht eine Schreibweise, deren Erzählperspektive sich nicht für eines der beiden Lager entscheidet, sondern den Blickwinkel der verschiedenen Protagonisten einnimmt und am Ende im ersten Roman zu einer Versöhnung aufruft.

Im folgenden wird zunächst, auf den ersten Roman bezogen, die dem Dorf zugeschriebene Form der *horonya* sowie die dort gestaltete Beziehung zwischen *horon* und *jeli* analysiert. Dem werden anschließend *horonya* und *jeliya* des zweiten Romans gegenübergestellt, die um die Problematik von *malo*, der Beschämung, kreisen, die im Dorf als ein um jeden Preis zu vermeidendes Übel gilt, während die Stadt als ihr uneingeschränktes Herrschaftsgebiet dargestellt wird. Das Milieu wandelt sich in den Texten von dem der Aristokratie politischer Herrscher zu Protagonisten aus der einfachen Bevölkerung mit dörflicher Herkunft.

Das *horonya*-Bild des Dorfes in *Sous l'orage*

Sous l'orage beginnt mit einem Ausblick auf eine ruhmvolle Handlung, deren Subjekt das Familienoberhaupt Benfa ist, der sich erträumt:

Le père Benfa se voyait pour une semaine au moins, le premier personnage du quartier; il n'était plus loin le jour où les aèdes les plus populaires, les plus recherchés le chanteraient, il serait leur point de mire, on parlerait de lui; on dirait les louanges de ses pères, de ses frères et de tous ses proches“ (Badian 1963: 13)491.

Badians Erzählverfahren werden sowohl von oraler, 'traditioneller' Erzählweise gespeist, als auch von anderen Quellen wie romantypischen, 'modernen' Mitteln und Inhalten, wie dieser Beginn illustriert: Er setzt entsprechend epischer Erzählstruktur an den Anfang der Geschichte einen (vorgeblichen) Helden mit Aussicht auf sein von den *jeliw* hergestelltes Renommee, dies erfolgt jedoch mithilfe einer Innenschau, eines inneren Monologes, der die Gedanken und Gefühle der Figur ausspricht, die im Epos anhand der Dialoge und der erzählten Handlung

491

Und kurze Zeit später malt er sich aus, wo genau die Sänger ihren Platz haben werden (Badian 1963: 19).

erschlossen werden müssen. Auch auf der Ebene des Erzählens verfolgt er so einen Weg der Kooperation. Zu Beginn des Romans steht auch hier, wie in zahlreichen oralen Texten, das Paar von Hauptfigur und jeli, mit dem Taten vollbringenden *horon* und den ihn lobenden jeliw. Badian benutzt auch im weiteren Verlauf dieses Textes immer die Begriffe „troubadour“ oder „aède“, nie „griot“. Das hat sich aber in der Literatur nicht durchgesetzt. Er benutzt damit Begriffe, die den jeli als verwandt mit griechischen bzw. mittelalterlichen Dichtern und Musikern der Noblen beschreiben, die er positiv besetzt und entzieht sich damit bereits durch die Benennung der pejorativen Darstellung der jeliw im Kolonialdiskurs seiner Zeit.

Aber die übliche Erzählweise (vgl. Kapitel zu Sunjata, Segu, *Genkurunin* und *Lamidu*) wird in der Folge sofort subvertiert, denn der wichtigste Protagonist der Handlung ist nicht Benfa, sondern Kany, seine Tochter, die große Tat wird niemals stattfinden und die Festlichkeiten mit Preisgesängen bleiben ein Traum. Stattdessen entspinnt sich die Handlung zu einem Generationenkonflikt und der Auseinandersetzung zwischen tradierter Erziehung und derer der Weißen⁴⁹², die aber, letztlich mithilfe eines jeli, gelöst werden kann. Anders als in einer epischen Erzählweise beispielsweise entsteht hier sogleich am Anfang eine neue Intimität zwischen Protagonist und Rezipient, dadurch daß die Gedanken und Gefühle des *horon* explizit ausgesprochen werden, der sich sogar Sorgen um den Erfolg seines Unternehmens macht, Zweifel, die einem klassischen Helden fremd wären: „Que faire pour éblouir tout ce monde? Que faire pour contenter tout ce monde?“ (ebd.: 13). Darüberhinaus besteht die Heldentat, die er sich ausmalt und aufgrund derer er sein Renommee gesteigert sieht 'nur' in der von ihm arrangierten Hochzeit seiner jungen Tochter mit dem wohlhabenden Kaufmann Famagan.

Die *horonya* des Dorfes wird eindeutig in rigider Weise vorgeführt und von bestimmten, als repräsentative Typen auftretenden Protagonisten verkörpert, wie z.B. von Sibiri, Benfas Sohn, der ganz dem Erziehungsideal des Dorfes entspricht. Auch er malt sich aus, was er zu tun hat, damit er in Erinnerung bleiben wird (ebd.: 28). Der *horon* befolgt einen strengen und als seit jeher festgelegt verstandenen Verhaltenskodex, der die Suprematie des Alten postuliert. Die Jungen müssen beweisen, daß sie mutig und solidarisch sind und Schmerz erdulden können, bevor sie als Männer angesehen werden (ebd.: 24f), deren einzige Furcht der Beschämung gelten darf. Die *malo* ist die Beraubung der Freiheit. Der ältere Bruder Benfas sagt zu Kanys Bruder Birama:

Ne crie jamais, un homme ne crie pas [...] un chef qui crie pour se faire craindre, sent qu'il lui manque quelque chose [...] ne fuis jamais, quel que soit que tu auras en face. Un homme ne court pas. Quand on doit la vie à la fuite, on ne vit plus qu'à moitié. On est dominé soit par le souvenir de la peur, soit par la honte. On

492

S. z.B. Badian 1963: 27.

n'est plus un homme libre [...] Tous fuient devant le courage [...] L'homme ne doit avoir peur que de la honte, il ne faut jamais accepter la honte (ebd.: 97f).

Die *horonya* der Mädchen folgt dagegen anderen Idealen, die sich aber ebenfalls im Spannungsfeld von *malo* und Ehre situieren: Téné meint zu ihrer Tochter, der sie die Nachricht von der beschlossenen Hochzeit mitteilen muß: „Car la plus noble aspiration d'une jeune fille est le foyer, oui le foyer, un mari et des enfants: c'est le plus grand honneur [...] tu ne dois rien vouloir [...] ton devoir est d'obéir“ (Badian 1963: 60). Genderspezifisch zeigt sich die weibliche *horonya* in der Unterordnung.

Benfa sieht in Famagan einen geeigneten Heiratskandidaten für Kany, denn dieser hat alle Regeln der Sitten befolgt, um um die Hand Kany's anzuhalten und seit einem Jahr die ganze Familie mit Anhang reich beschenkt (ebd.: 31). Famagan hat ihnen in dieser Weise seinen Respekt entgegengebracht, sie geehrt und sie sich so verpflichtet (s. dazu ebd.: 32; vgl. ähnlich bei Tembely, s. oben). Benfa gibt Famagan sein Wort, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Nach dem Ethos des *horon* kann er davon nicht mehr zurücktreten. Der Konflikt des Textes dreht sich um dieses Problem und wird auch erst gelöst, als dieses Problem nicht mehr besteht.

Diesem traditionellen Kodex wird eine neue Sichtweise gegenübergestellt: Kany, sonst vorbildliche Tochter, akzeptiert die Hochzeit nicht, sie will lieber sterben, wenn sie nicht Samou, in den sie verliebt ist, heiraten kann: „Pourquoi vivre alors qu'il n'était plus possible d'être soi-même“ (ebd.: 65). Hier entspricht das Prinzip des *yeredon*, des Kenne-dich-selbst (vgl. Kapitel zu Sunjata), nicht dem Befolgen unpersönlicher und von jeher vorgegebenen Verhaltensnormen, sondern wird zu individueller Selbstbestimmung.

Die Beziehung jeli/*horon* im Dorf

Die Differenz wird hergestellt als die zwischen dem Handelnden und (Nach)gebenden und dem Panegyriker / Erinnerer / Vermittler. Der jeli tritt als Mediator auf, dem nichts abzuschlagen ist. Der Onkel Djigui, der ältere Bruder von Benfa, läßt sich, obwohl er dem alten Verhaltens- und Ehrenkodex verhaftet ist, überzeugen, für Kany einzutreten, und Benfa ist verpflichtet, seinem älteren Bruder zu gehorchen. In diesem Dilemma zwischen Gehorsam dem Älteren gegenüber und dem Einhalten seines Versprechens Famagan gegenüber schickt er mit Erfolg einen jeli zu seinem Bruder: „Il lui enverrait un messenger choisi parmi les plus habiles troubadours de la ville, et le père Djigui, sage parmi les sages, ne tarderait pas à rejoindre le camp des anciens“ (Badian 1963: 132). Die jeliw sind vor allem Mittlerfiguren, zwischen Vergangenheit und Zukunft, und zwischen den Parteien, sie sind Fürsprecher. Damit entzieht sich der Roman, der bereits in den 50er Jahren geschrieben wird, auch durch das Bild, das von der Differenz gezeichnet wird, einer kolonialen Schreibweise, welche die

Rolle des Mediators vernachlässigt.

Die jeliw gehören hier dem traditionellen Lager an, innerhalb dessen sie als Vermittler auftreten können. Zwischen den Oppositionen von 'Tradition' und 'Moderne' vermittelnd tritt dagegen Kerfa als versöhnliches Element auf, ein Freund von Samou, der für die neue Generation steht, aber gemeinsam mit der alten Generation in die Zukunft gehen will, und der gemeinsam mit Samous Mutter erreicht, einige Alte und einen jeli, Mamari, für sich zu gewinnen, und dieser jeli stimmt Famagan um (ebd.: 142f). Die Lösung des Konfliktes wird auf 'traditionellem' Weg erreicht, nämlich mithilfe des bereits zuvor schon in entgegengesetzter Absicht von Benfa verwendeten Gesetzes der Pflicht des Nachgebens einem jeli gegenüber, der an die Ehre appelliert. Auch hier tritt der jeli wieder in seiner Mittlerfunktion auf, genauso wie ganz zum Schluß: Um die letzte Szene zu beschreiben, in der „hèrè“, der Friede, wieder in der Familie eingekehrt ist, läßt ein Troubadour die Vergangenheit wieder auferstehen (ebd.: 147). Jeli Mamari betritt den Hof und sagt zu Benfa, er habe dessen Vater immer begleitet, den er dabei im Vorübergehen lobt, und spricht anschließend einen Leitsatz der jeli-horon-Beziehung aus („Zwischen dir und mir gibt es kein Abweisen“). Es spricht dann Mamaris Begleiter, ein Alter, der zunächst alte und neue Werte gegenüberstellt (Wort halten, sich bedeckt halten) und der auch als Vermittler eintritt. Als Benfa sagt, er habe sein Wort Famagan gegeben und das könne er nicht brechen, schaltet sich Mamari ein, der bei Famagan den Konflikt mit einem Appell an dessen Ehre beigelegt hat: „Je lui ai expliqué que cette bataille ne l'honore pas. Il se retire“ (ebd.: 152). So wird die Erzählung wieder wie sie begonnen hat von jeli und horon und der Thematisierung der Ehre beendet, nur anders als erwartet. Wie in einem klassischen Epos kreist die Handlung um die Problematik von Ehre und Pflicht des gehaltenen Wortes, zwei Aspekte, die den horon binden und die vom jeli geschickt gehandhabt werden, wird aber in den neuen Kontext eines Familiendramas gestellt.

Die Lösung des Konfliktes in einem Kompromiß, der die Protagonistin ihr Ziel erreichen läßt, ohne mit ihrer Familie und den von ihr erwarteten Verhaltensregeln gemäß tradierter Normen zu brechen⁴⁹³, entspricht einer Denkart, die das Sprichwort 'L'homme est le remède de l'homme'⁴⁹⁴ und Badian in seinem Essay *Les dirigeants africains face à leur peuples* aussprechen, die aufgrund der Identitätskonzeption als Verbundensein Kohäsion statt offener

⁴⁹³

Vgl. dazu auch die Lösung des Konfliktes in *Sara*.

⁴⁹⁴

Was einen Text wie Sartres *Huit clos* mit dem paradigmatischen Ausspruch „L'enfer c'est les autres“ undenkbar macht. Das Sprichwort findet sich z.B. in Herzberger-Fofana 1989: 23-27, in Diakité 2010, ich fand es z.B. auch in einer Email von Babacar Mdaye Ndaak, einem 'griot' aus Dakar wieder.

Revolte favorisiert. Unter der Überschrift „Liberté européenne et liberté africaine“ stellt er der westlichen Freiheitskonzeption im Sinne einer individualistischen, deren historische Bedingtheit er mit dem Verweis auf ihre Entstehung als befreiende Antwort auf das feudale System und auf ihren Kontext im kapitalistischen auf das Individuum setzende Wirtschaftssystem aufzeigt, eine andere entgegen, die die Möglichkeit der Freiheit nur unter der Voraussetzung des Anderen denkt. „Le refus absolu [im Sinne eines Bruchs mit der Gruppe] c'est un suicide [...] sans les autres, lui et ses trésors s'évanouiraient dans le néant. Il se lie pour être“ (Badian in Kesteloot 1992: 302). Freiheit manifestiert sich in diesem Kontext nicht als Bruch, sondern als

liberté créatrice, une liberté engagement ... La liberté ici ne dégage pas des autres, mais au contraire intègre au noyau. La liberté sauvegarde et développe les liens, elle ne les détruit pas [...] L'homme naît, grandit, évolue, se réalise seulement au sein d'un ensemble qui l'enrichit, et qu'il doit enrichir aussi. Hors de cette idée, hors de cette logique, il n'est pas d'homme.

« J'étais terre et eau ; avec les autres j'ai su le parler, j'ai réfléchi et je les ai créés à mon tour. Que puis-je sans les autres hommes : en arrivant ici-bas j'étais dans leurs mains, en m'en allant d'ici je serai dans leurs mains ? (Badian in Kesteloot 1992: 303).

Die Figur des jeli wird genau dafür eingesetzt, Interessen auf gewaltfreie, den anderen nicht beschämende, und sich selbst bewahrende Art durchzusetzen.

Die Differenz in *Le sang des masques*

Was im Dorf bei Badian möglich ist, ist in der Stadt nicht zu realisieren. Der zweite Roman, der 1971 in Kidal⁴⁹⁵ vollendet wird, wo der Verfasser inhaftiert ist, beginnt im Dorf, verlegt die Handlung aber im zweiten Teil in das andere Lager des badianschen Oppositionismus¹: in die Stadt. Kritik an der Modernität der Stadt klingt schon in *Sous l'orage* an, ausgesprochen z.B. von Samou, Kanys Freund: „Il dépensera trois cent mille francs en cadeaux, il comblera les aèdes et musiciens, il fera vingt jours de tam-tam pour épouser cette femme; puis, quand elle sera chez lui, il lui fera brouter de l'herbe“ (Badian 1963: 55). Die jeliw der Stadt erscheinen ausschließlich im Kontext von Festlichkeiten, bei denen sie als PreissängerInnen auftreten und reich beschenkt werden. Dieses Zitat spielt außerdem auf die Doppelmoral des neuen Typus des Stadtmenschen an, der für den äußeren Schein übermenschliche Anstrengungen unternimmt und diese Fassade den eklatanten Mangel an Substanz sowohl in materieller als auch in ethischer Hinsicht verbirgt.

In *Le sang des masques* ist wieder eine junge Frau die Hauptperson, und auch hier spielt der Ehrbegriff eine zentrale Rolle, aber ohne daß jeliw eingeschaltet werden. Der männliche Held bezahlt für die Ehre mit dem Leben. Dieses Werk ist eine Illustrierung der Devise 'Lieber den Tod als die Schande'. Der Konflikt zwischen Dorf und Stadt, Tradition und Moderne, wird

⁴⁹⁵

Vgl. Badian 1976: 251.

ergänzt um den zwischen Beschämung und Ehre, eine Opposition, die leitmotivisch das Handeln der der Tradition Verpflichteten bestimmt. Auch hier spricht ein personaler Erzähler mal aus der Perspektive des einen, mal aus der des anderen oder einer Gruppe. In den Erzähltext eingebunden sind darüberhinaus Liedtexte, die von den Figuren gesungen werden, und die teils einen Dialog darstellen⁴⁹⁶ und die Handlung kommentieren und beeinflussen, aber nicht von jeliw vorgetragen werden.

Malo als mone für den hōron

Der erste Teil des Romans dreht sich fast ausschließlich um die Gefahr der *malo*. Nandi, die Protagonistin der Erzählung und enge Freundin von Bakari, wünscht Namakoro, dem skrupellosen Gegner Bakaris Unglück: „Notamment le plus grand: la honte parmi ses semblables“ (Badian 1976: 13). Stattdessen ist dann Bakari der Gefahr des Gesichtsverlusts ausgesetzt, denn er wird von Namakoro zum Zweikampf aufgefordert und Nandi sieht ihren Freund in der Zwickmühle: Wenn er die Herausforderung ablehnt: „il serait un couard, un être méprisable. S'il le faisait, le champion le jetterait à terre. La honte le diminuerait“ (ebd.: 15497). Und sie ist bereit, alles dafür zu tun, um diese Schande von ihm abzuwenden. Bakari wird später hinterrücks von drei Unbekannten überfallen, dieser Akt wird als feige dargestellt: „Les bâtards! Honte à vous“ (ebd.: 25), ruft eine Stimme⁴⁹⁸. Nandi hindert Bakari daran, von einem wie sie glaubt vergifteten Gericht zu essen, was sein Gegenspieler Zantigui mitbekommt, der Bakari verspottet, ob das Essen nicht gut genug für ihn sei oder ob er Angst habe, doch Kany läßt sich nicht einschüchtern und entgegnet, ja, sie habe Angst, und wenn sie keine zu haben braucht, solle er doch davon essen und bringt ihn so in die Zwickmühle: „l'humiliation ou la mort?“ (ebd.: 46). Er entscheidet sich, von dem Gericht zu kosten und kann nur durch ein starkes Gegengift seines Vaters überleben.

Schließlich kommt es zum Zweikampf zwischen Namakoro und Bakari, und Nandi beschließt, sich im Falle einer Niederlage das Leben zu nehmen (ebd.: 75). Der Kampf endet ohne Sieger, doch Bakari wird auf dem Rückweg vergiftet. Zantigui bietet Nandi das Gegengift an, mit der Bedingung eine Nacht mit ihr zu verbringen, mit dem Ziel Bakari zu Fall zu bringen, der mit dem Verlust der Jungfräulichkeit Nandis⁴⁹⁹ mit Schmach bedeckt würde. Sie beschließt darauf einzugehen, um Bakari zu retten, und sich anschließend das

⁴⁹⁶

Z.B. Badian 1976: 16f.

⁴⁹⁷

Ebenso: Badian 1976: 17.

⁴⁹⁸

Nicht das Angreifen an sich wird negativ bewertet, sondern eines, das nicht den Regeln des Ehrenkodexes entspricht. Ebenso: Badian 1976: 26, 29.

⁴⁹⁹

Es ist seine Pflicht, über die Jungfräulichkeit seiner ton-musso zu wachen. Sie liegt in seiner Verantwortung.

Leben zu nehmen. Dies tritt allerdings nicht ein, da Zantigui sich von Kamissa verführen läßt, die auf Nandis Seite steht. Ein anderes Mädchen, das ihre Jungfräulichkeit vor der Hochzeit verliert, nimmt sich das Leben, um der Beschämung zu entgehen (ebd.: 38): Besser den Tod als die Schande. All diese Szenen verdeutlichen eine streng befolgte *horonya* der Ehre, um den im weiteren Verlauf der Handlung auftretenden Gegensatz zur Schamlosigkeit der Stadt herauszustellen.

Zu der *horonya* des Dorfes gehören auch Mut (ebd.: 11, 107), Tatkraft (ebd.: 11), Worthalten (ebd.: 68). Alle diese Werte werden positiv dargestellt, hier steht das Dorf für eine Weltordnung der Würde und Wahrheit und wird mit Sätzen zelebriert wie „force et noblesse étaient liées à sa pérennité, au triomphe de ses grandes paroles (ebd.: 143). Anders als in *Sous l'orage* sind die *jeliw* hier völlig inexistent; sie erscheinen erst im zweiten Teil, und zwar nicht als Troubadoure, sondern als 'griots', wo sie den Gegensatz des Dorfes zur Stadt illustrieren.

Bis hierher ist es eine Geschichte, die, Dorf und Tradition verhaftet, sich im Sinne der Opposition *horonya* / *malo* entwickelt und die Bravour der Protagonisten zeigt, die im zweiten Teil auf eine noch schwierigere Probe gestellt wird, als sie ihr Milieu verlassen und zu anatopischen Figuren werden.

Die moderne Stadt als Raum der *malo*. Die Geburt der 'griots'

„L'homme dit ce qu'il est, ce qu'il dit est lui. » Mais aujourd'hui ? Mais pour la ville ? La parole n'était-elle pas artifice et appât ?“ (Nassoun, Bakaris Mutter, Badian 1976: 109). Das Wort, das im Dorf für Aufrichtigkeit und eingehaltene Versprechen steht, bekommt in der Stadt eine andere Bedeutung als Ware: „Il allait quitter ces hommes, des fils de chiennes, qui vendaient leur parole, leur nom. Une honte!“ (Bakari, ebd.: 97). Statt tugendhaftem Verhalten ist das neue Attribut des *horon* der Genuß: „Savoir apprécier la fête est le critère de la nouvelle noblesse“ (ebd.: 138).

Die *horonya* der Stadt ist die des Geldes, und zwar sein Zur-Schau-Stellen. Nandi wird mit Amadou verheiratet, zu dem sie in die Stadt zieht. Amadous Vorgesetzter gibt ein Hochzeitsfest, bei dem Geld in Massen verschenkt wird, „il y eut des tapageuses distributions d'argent, de bijoux, d'argent, d'habits, etc. Non aux pauvres de la ville – la misère relève de Dieu – mais aux griots qui chantaient les louanges des amis de Tahirou, rappelaient leur ascendance, les exhortaient à se montrer dignes de leurs sources par des gestes princiers“ (ebd.: 194). Erst hier betreten *jeliw* die Erzählung und werden benutzt, um die Verderbtheit der '*horonw*' der Stadt zu demonstrieren. Sie werden hier nicht mehr „aèdes“ oder

„troubadours“ genannt, sondern „griots“. Es handelt sich um etwas anderes als um die in *Sous l'orage* beschriebenen jeliw. Sie übernehmen hier keine Mittlerfunktionen, sondern die des Preissängers und Empfängers übertriebener Gaben. Allerdings trifft die Kritik des Erzählers die *horonw*, die sich ausschweifend und ehrlos verhalten, weder Gesetze noch Sittlichkeit achten, wohingegen die jeliw ihrer traditionellen Rolle gerecht werden. Er hält die jeliw auch aus der Bildung von Amadou's zweifelhaftem neuen Ruhm heraus: Er macht einen Höflichkeitsbesuch bei Bäutigam und Braut, als eine Nachfahrin von Sklaven der Familie das Zimmer der Braut betritt, für obszöne Späße sorgt und von Amadou aus Versehen ein überaus großzügiges Geldgeschenk bekommt, das ihn auf wundersame Weise plötzlich zu einem angesehenen Mann macht. Dieser Zwischenfall und sein plötzlicher 'guter Ruf' machen es ihm möglich, um die Hand von May anzuhalten, Tochter aus einer 'angesehenen' Familie. Folglich hat er auf Verlangen der zukünftigen Schwiegermutter hohe Ausgaben für die Hochzeitsfeierlichkeiten, darunter „Des cadeaux de valeur aux griots de la ville [...] Ce dernier point fit tressailler Amadou“ (ebd.: 212). Er versucht die Familie davon absehen zu lassen, was entsprechend der städtischen Charakterisierung der „griots“ ein Ding der Unmöglichkeit ist. Das Geben den jeliw gegenüber wird materialistisch. Der „griot“ als reich zu Beschenkender fungiert nicht als Ratgeber, Vermittler oder Anspörner, dem man nachzugeben hat, sondern ausschließlich als zu bezahlender Preissänger. Das Prinzip des (Nach)gebens bzw. Empfangens wird in beiden Romanen stark gemacht, wird aber jeweils in einen völlig anderen Kontext gestellt und erhält so verschiedene Bedeutungen und Funktionen und steht stellvertretend für zwei mögliche Interpretationen dieses Differenzkriteriums. Im einen Fall tritt der *horon* auf als der Gebende im immateriellen Sinne, als derjenige, der sein Wort 'gibt', oder der 'nachgibt' im Falle eines Konfliktes, hier empfängt der jeli also ein Versprechen, den Gehorsam oder die Aufgabe einer Meinung oder Haltung. Im zweiten Fall dagegen findet das Geben und Nehmen in materieller Hinsicht statt, indem der *horon* den jeli großzügig mit Geld und Waren ausstattet.

Die *horonya* des Dorfes in der Stadt

In dieser neuen Welt findet sich Nandi wieder, die den alten Ehrenkodex verkörpert und auch unter enormem Druck an ihm festhält. Sie entzieht sich aufdringlichen Aufforderungen ihrer verheirateten Nachbarin, sich ebenso wie sie zu prostituieren. Nandi erleidet alle möglichen Schikanen seitens ihres Ehemannes, aber sie folgt konsequent dem Verhaltenskodex des Dorfes und behandelt ihn mit gleichbleibender Höflichkeit und Unterwerfung. Hier behält sie dadurch ihre *horonya*, ihre Freiheit. Sie macht sich nicht zum Unterworfenen, zur Sklavin der Umstände und des Verhaltens ihres Mannes, sondern bleibt, wie sie ist, sie selbst, indem sie

an den Werten, die sie für richtig hält, festhält und auf dem ihr vorgegebenen Weg geht. Sie wird dabei nicht verbittert oder ärgerlich, sondern bleibt sich selbst treu und leistet damit eine Form von Widerstand. Sie weigert sich, mitzumachen, worin die heldenhafte, Samory Touré zugeschriebene Äußerung: „Quand on refuse on dit non“ anklingt. Sie entgeht bis zum Schluß allen Fallstricken der *malo* und behält somit ihre *horonya*, ihre Freiheit, die der Text zelebriert. Sie handelt so, also ob sie noch im Dorf wäre, bleibt dem dort zelebrierten Ethos der *horonya* treu, begibt sich damit an einen Nicht-Ort, sie ist nicht anachronistisch, sondern anatopisch, also dem Ort nicht entsprechend, wobei der andere Ort derjenige ist, der vom Erzähler valorisiert wird, verbleibt also an dem *eigentlichen* Ort, während sie ihn nur rein physisch wechselt und ihr Charakter und ihr Handeln sich mit dem Ortswechsel nicht anpassen. Der Logik der Erzählung, die das Ethos der *horonya* hochhält, folgend, geht sie am Ende siegreich aus der Geschichte hervor, während Amadou gedemütigt wird: Im Laufe der Geschichte verwickelt sich Amadou immer mehr in krumme Geschäfte, die aufzufliegen drohen, als einer seiner Geschäftskollegen verhaftet wird. Bevor dieser gegen Amadou aussagen kann, wird er von Bakari umgebracht, der sich danach selbst den Tod gibt, womit er die Bedrohung der Ehre Amadous nivelliert und in der Konsequenz diejenige Nandis rettet. Diese Heldentat wird nicht von jeliw besungen. Die der Botschaft der Erzählung nach wahren Heldentaten bleiben in der Stadt nunmehr ohne Panegyrik.

Es wird hier eine alte *horonya* einer neuen gegenübergestellt, die in der Erzählung kritisiert wird, während die des Dorfes nicht in Frage gestellt, sondern idealisiert wird. Die alte *horonya* des Dorfes wird durch die Hauptfiguren der Erzählung verkörpert, die am Ende zwar triumphieren – am Ende widersetzt sich Nandi 'sogar' einer Entscheidung ihres Ehemannes, und das Dorf, das symbolhaft steht für eine bestimmte Werteordnung, bleibt in Nandi bestehen (vgl. Badian 1976: 248) – aber um den Preis zweier Leben, und es gibt kein versöhnendes Element mehr, keinen Kompromiß, in der modernen Welt ist die traditionelle *horonya* eine „Noblesse douloureuse“ (ebd.: 250).

Fazit. Die neue alte Differenz

Durch den Kolonialismus entsteht hinsichtlich der Differenz kein großer Bruch. Sie bleibt nach wie vor bestehen. Die dargestellten Gesellschaften widersetzen sich damit in gewissem Maße der Assimilierungspolitik der Besatzer, die das Prinzip der Gleichheit verfechten und die gesellschaftliche Stratifizierung mit ihren Gruppenzugehörigkeiten aufheben soll. Allerdings verändert sich die Differenz unter den gegebenen Umständen, was vor allem mit der Entmachtung der *horonw* zusammenhängt. Die Differenz wird demnach aufrecht erhalten, wandelt sich aber qualitativ durch den Wandel der *horonya*, wobei klassische Zuschreibungen,

die die Differenz bestimmen, erhalten bleiben. Dabei entstehen neue 'jeli'-Figuren und neue 'horon'-Figuren.

Mit dem Kolonialismus ändert sich auch die Auswahl der Protagonisten. Mit dem Ende des Epos' erscheinen auf der Bildfläche auch Nicht-Aristokraten, solche, die keine edlen heldenhaften Kämpfer sind oder Edeldamen, sondern aus der gewöhnlichen Bevölkerung stammen, wie hier Kany. Ähnlich auch wie im Märchen tritt damit der jeli vor allem als Mediator auf.

Mit den zwei gegensätzlichen Räumen, Dorf und Stadt, spaltet sich bei Badian die Gruppe der jeliw in die „troubadours“ / „aèdes“ und die „griots“ auf, eine Unterscheidung, die im aktuellen Diskurs noch immer zwischen den 'wahren' jeliw und denen, die 'nur Geld suchen' (den 'Waren'-jeliw) getroffen wird. Sie erfüllen unterschiedliche Funktionen und erhalten verschiedene Zuschreibungen und stehen jeweils in unterschiedlicher Beziehung zu den horonw, die er auch zweiteilt, wobei die zu den „griots“ gehörigen horonw einer pervertierten horonya unterliegen. Die Gestaltung der Differenz hat eine narrative Funktion. Sie kann als pars pro toto gesehen werden für Badians manichäisches Weltbild, wobei im ersten Roman noch eine Versöhnung möglich ist, herbeigeführt durch die jeliw, die aber im zweiten Roman, ohne jeliw im Sinne von „aède“ nicht mehr realisierbar ist.

In beiden Fällen der horonya wird sie von *malo* und *togo* (Renommee) bestimmt, aber auf unterschiedliche Art und Weise. Während der horon der alten Gesellschaftsordnung, die im Dorf herrscht, mit dem Ethos des (Todes)muten bzw. besonders bei Nandi von *myu* (Ausdauer, Duldsamkeit, Beständigkeit, Geduld) und der Verpflichtung zum Worthalten der *malo* um jeden Preis entgeht und damit sein Renommee begründet, verhindert der horon der Stadt das Erleiden der *malo* nur durch den äußeren Schein, während er ihr faktisch unterliegt und sich Geldgier und Genußsucht hingibt. Das Renommee durch den Lobpreis der jeliw ist jeweils mit Gaben verbunden, im ersten Fall jedoch vor allem im Sinne von *Nachgeben* und im zweiten Fall im Sinne materieller Geschenke, die den 'guten Ruf' erkaufen. Die horonya des Dorfes wird vom Erzähler valorisiert und siegt auch im zweiten Roman über die *malo*, was als das Wichtigste dargestellt ist.

Vom Beweger zum Beruhiger

Auch bei Tembely erhält der jeli einen Sonderstatus, der ihm unterschiedliche Verhaltensformen, Privilegien und Tätigkeiten zuordnet, aber stets dem Herrscher unterordnet. Der jeli muß eine Reihe von Vorschriften hinsichtlich des geltenden Ehrenkodexes nicht erfüllen, wodurch er in dieser Hinsicht größere Freiheiten hat. Auch der

jeli wird als Freier bezeichnet, er ist jedoch der 'frei-ere' Freie. Der schweigsame *horon*, den sein Wort, das zu halten er unbedingt verpflichtet ist, bindet, trifft auf den eloquenten jeli mit Vermittler-, Erinnerungs- und Unterhalterfunktion. Zwei Aspekte fallen dabei besonders auf: Der jeli greift hier vermehrt nicht mehr als Anstifter und Ermutiger zum Kampf in die Handlung ein, sondern als Besänftiger, Beschwichtiger. Damit zusammenhängend rückt die Rolle des jeli als Vermittler in den Vordergrund. Er wird zum Schlichter, zum friedenstiftenden Versöhner.

In dieser Hinsicht ändert sich durch den Kolonialismus der Diskurs über die jeliw, wie bei Kourouma schon sichtbar geworden, wandelt er sich vom epischen Anstachler zu kämpferischen Großtaten zum Mediator für Versöhnung, und zwar sowohl innerhalb der eigenen Gesellschaft, als auch zwischen ihr und den Kolonisatoren.

Er tritt als ein Mittel auf, das von den politischen Akteuren *genutzt* werden kann. Der jeli ist dabei nicht an eine bestimmte Person exklusiv gebunden, sowohl sein Lobpreis als auch seine Vermittlerrolle können auch andere als ein offizieller *jatigi* in Anspruch nehmen. Sie besingen die neue Macht und werden von ihr als Vermittler eingesetzt um ihre *jatigiw* auf ihre Seite zu ziehen.

Mit dem Lamido tritt eine Herrscherfigur auf, die dem alten *horon*-Ideal entspricht und sich nicht mit dem *mone* der *malo* durch die Entmachtung abfinden will. Für seinen Widerstand wendet er verschiedene Strategien an, zunächst plant er entsprechend den bis dahin gültigen Maßstäben gewaltsam vorzugehen, erkennt aber, daß dies nicht mehr möglich ist, sowohl aufgrund der militärischen Überlegenheit der Gegner als auch des unflexiblen Verhaftetseins seiner Untergebenen an konservativen religiösen wie gerontokratischen Strukturen. Daraufhin versucht er es mit List und schließlich wird eine Lösung mit diplomatischen Mitteln gefunden. Er adaptiert sich, ohne sich aufzugeben.

Der *horon* wechselt also von Waffenkampf zu List und der jeli breitet sein Wirkungsfeld auf die neuen Machthaber aus – was allerdings kein völlig neues Phänomen, sondern bereits bei *Sunjata* angelegt ist, dessen jeli dessen erklärten Gegner besingt, als dieser ihn bei sich festhält⁵⁰⁰, es handelt sich also eher um eine strukturelle Kontinuität. Der jeli verändert sich damit weniger als der *horon*. Gleichzeitig verschiebt sich die Gewichtung seiner einzelnen Aufgabenfelder, von denen die Sprecher- und Mediatorrolle auch einer anderen Figur zufällt. Die Vermittlungsposition zwischen neuer und alter Macht wird vom Dolmetscher ausgefüllt. *Horonya* und *jeliya* weiten sich mit dem Kommandanten und dem Dolmetscher im

500

Auch bei Kourouma wechselt der jeli ja den *jatigi*, auch im Film *Sia, le rêve du python* (2001) von Dani Kouyaté z.B. stellt sich der jeli nach der Entthronung des Herrschers ohne weitere Umstände auf die Seite des neuen Machthabers.

Kolonialismus auf Personen aus, die diesen der Herkunft nach nicht entsprechen.

Bei Badian, dessen Romane gegen Ende der Kolonialzeit spielen, wird der politische Konflikt zu einem interkulturellen. Die aggressive Wirtschafts- und Kulturpolitik der Besatzer hat einen neuen Raum geschaffen, den der Stadt, der symbolhaft eine Umwandlung der Sitten und Werte verkörpert.

Die Mediation zwischen den beiden Lagern, die bei Tembely mithilfe der jeliw erreicht wird, geschieht bei Badian im ersten Roman ohne sie, er nutzt Vermittlerfiguren ohne jeli-Status, die man als Stimme des Autors verstehen kann, in einem Fall ein Jugendlicher aus der Altersklasse von Kany, der um Verständnis sowohl auf der einen wie der anderen Seite wirbt und damit Erfolg hat, und in dem anderen Fall der Intellektuelle, der immer wieder seine Sicht der Dinge eloquent vorträgt, aber nichts erreicht und sich von Amadou entfernt. Die Vermittlung scheitert.

Die jeliya als Mediation ist in diesen Romanen nur möglich innerhalb eines geschlossenen kulturellen Systems. Die Konfliktlösung mithilfe der alten Strukturen – also dem jeli als Vermittler, dem Gesetz des (Nach)gebens und dem Appell an die Ehre – ist möglich, wenn sich die Beteiligten an einen kulturellen Code, an ein bestimmtes Ethos gebunden sehen, dieselben Regeln befolgen.

Tembelys HeldInnen erschaffen dagegen eine neue Welt, die von gegenseitiger Integration geprägt ist, in der das Wissen über den Anderen schließlich nicht mehr zum Ausbeuten und Vernichten, sondern verstärkt zum Nachmachen dient, zum Imitieren⁵⁰¹ und sich Annähern. Der erste Schritt dabei ist die Benennung. Bevor ein entsprechendes Handeln erfolgen kann, wird die Sprache angepaßt: Der Kommandant nennt den Dolmetscher „M. Thiam“ und nicht mehr „interprète“, verwendet also die Eigenbezeichnung, wodurch er ihm auf Augenhöhe begegnet. Die Kolonisatoren assimilieren sich schließlich sogar im Gaben Überreichen an die jeliw. Was sonst in kolonialem Kontext zuvorderst und mit Nachdruck für mißbilligende Kritik sorgt und den jeliw das Attribut von 'Schmarotzern' und 'Parasiten' einbringt, wird hier nachgemacht, imitiert, übernommen: beim gemeinsamen Fest entkleiden sich *alle* ihrer Güter: die Weißen schenken den jeliw maßlos Geld, wie die Einheimischen unbegrenzt materielle Geschenke machen.

Das Geben ist dabei Teil des diplomatischen Prozesses, Bestandteil diplomatischer Strategien, nicht nur den jeliw gegenüber. Sowohl der Lamido als auch der Kommandant nutzen diese Geste, um die eigene Position zu stärken und Verbindungen herzustellen, Beziehungen zu

⁵⁰¹

Bhabhas 'mimikry' quasi umgekehrt.

organisieren. Der Lamido, indem er den Kommandanten beschenkt, stellt sich freundschaftlich über ihn, der Kommandant verpflichtet sich die einzelnen lokalen Herrscher, indem er sie beschenkt.

Strukturen der gewaltfreien Konfliktlösung, bei denen die Rolle des jeli eine entscheidende Rolle spielt, werden hier weitergedacht und auf einen neuen Kontext übertragen. Der vorhandene Ansatz der diplomatischen Mediatorenrolle der jeliw durch ihre Redegabe bzw. die gewaltlose Konfliktlösung, die in der Rolle der jeliw angelegt ist, wird hier als Möglichkeit der Konfliktlösung zwischen völlig gegensätzlichen Konfliktparteien mit völlig verschiedenem kulturellen Hintergrund und politischen und ökonomischen Interessen genutzt. Wo das Wort über die Gewalt siegen soll, braucht es Spezialisten. Der jeli als Inhaber des Wortes, als professioneller Rhetoriker, der die Kunst der Rede versteht, als derjenige, der aufgrund seines von den Instanzen mit Befehlsgewalt differenten Status' das Privileg der Redefreiheit und des tabufreien Verhaltens genießt, der überall Zugang hat, alles zu jedem sagen darf, ist unabdingbar in diesem System der gewaltlosen Konfliktlösung. Deswegen garantiert erst diese Differenz die Harmonie.

Tembely läßt die in Widerstreit stehenden Parteien von Besatzer und Besiegten in einem gewaltlosen Kompromiß zusammenfinden und sich annähern. Der Assimilierer assimiliert sich dabei, indem er die Differenz für sich nutzt. Der Text beschreibt einen Sieg der Diplomatie über die Gewalt. Mit ihrem Anstrich einer Utopie ist die Geschichte ein Plädoyer für Respekt, Toleranz, Akzeptanz der Werte des Anderen. Eines der utopischen Momente liegt darin, daß Tembely nicht nur einen gewaltlosen Widerstand der Kolonisierten mit den Mitteln von List und Diplomatie beschreibt, sondern darüber hinausgeht, indem sie *beiden* Parteien eine Bereitschaft zu Humanität und Versöhnung zuschreibt. Dies ist in diesem Fall die Voraussetzung für ein Gelingen von Konfliktlösung, das damit über kulturelle Verschiedenheiten hinaus möglich wird.

Trotzdem bleibt das Herrschaftsverhältnis zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren klar bestehen, mit allen machtpolitischen, ökonomischen und sozialen Implikationen. Diese Differenz ist anders als die von lokalem Herrscher und jeli, der sich diesem ja auch unterordnet, eine, in der sich Macht und Freiheit und wirtschaftliche Vorteile ungleich auf der einen Seite konzentrieren, die faktisch, trotz des Einsatzes für bessere Lebensbedingungen von den Bedingungen des kolonialen Apparates eingerahmt bleibt.

Differenz und Würde

Demgegenüber dient der unterschiedliche Status der jeli- und *horon*-Protagonisten *innerhalb* der lokalen Gesellschaft bei Tembely tatsächlich als Voraussetzung und nicht das Hindernis

für die Ermöglichung gegenseitigen Respekts, womit Tembely (und die anderen Texte, die die Differenz ebenso valorisieren) der oftmals von vornherein angenommenen These, daß Ungleichheit automatisch zu Ungerechtigkeit führe, widerspricht. Kogge kritisiert in einem Artikel die im (wissenschaftlichen) Diskurs automatisch vorgenommene „Verkopplung von Differenz und Machtmißbrauch, [...] dass, wann und wo auch immer Differenz gesetzt wird, es notwendigerweise gleich zu skandalösen Vorgängen der Ausgrenzung, Unterdrückung und/oder der Vereinnahmung kommt“ (Kogge 2008: 214). Er erläutert die Entstehung dieses Gedankens⁵⁰² und räumt ein, daß dies ja auch vielfach der Fall sei, kritisiert aber: „ohne dass noch gefragt wird, ob denn ein genereller Zusammenhang zwischen Differenz, Zuordnung und Diskriminierung tatsächlich besteht“ (ebd. 215), stellt mithin die vorausgesetzte Kausalkette Differenzsetzung → Zuordnung → Ausschluß → Unterdrückung in Frage und gibt Beispiele, bei denen Unterscheidung und Ausschluß nicht notwendigerweise Diskriminierung bedeutet: „weder Differenzsetzung, noch Zuordnung, noch Ausschlussverfahren sind per se diskriminierend. Diskriminierend werden sie nur, wenn sie auf spezifische Weise fungieren oder eingesetzt werden – und wie das geht, gilt es allererst verständlich zu machen“.

Im Gegenteil ist Kogge der Auffassung, „dass nicht das Differenzieren *an sich* problematisch ist, dass wir ohne Differenzsetzungen vielmehr überhaupt keine Orientierung in der Welt hätten und daher Differenzierung überhaupt erst soziales Leben ermöglicht“ (ebd.: 216).

Die bei Tembely dargestellte klare Aufteilung der Gesellschaft garantiert Kohäsion. Jede(r) bleibt bei seiner Gruppenzugehörigkeit, die nicht infrage gestellt wird. Friedvolles Zusammenleben funktioniert hier dann, wenn jeder in seiner vorgeschriebenen Rolle aufgeht. Freiheit entsteht nicht durch Selbstbestimmung, sondern durch das sich Fügen in einen geerbten Status, vorgegebene Positionen und Verhaltensmuster. Differenz wird zelebriert, aber nicht eine frei gewählte, bei der jede(r) so sein kann wie er/sie will, jede(r) einzelne individuell, sondern als Teil einer spezifischen Statusgruppe. Jede(r) soll so sein, wie es ihm/ihr durch die jeweilige Gruppenzugehörigkeit bedeutet wird.

XVI Topoi der Differenz. Eine kulturtheoretische Annäherung

Nach dem vorhergehenden Analyseteil zu den einzelnen Werken sollen nun zunächst die 'Topoi der Differenz' zusammengeführt werden. Darauf wird ihre Gewichtung und Wertung in

502

Differenzsetzung durch Grenzziehung → Zugehörigkeiten → Recht auf positive Güter; der Differenzsetzende inkludiert sich, Differenz wird naturalisiert.

verschiedenen Diskursen, wie sie sich auf der Erzähl- und der Inhaltsebene im Raum-Zeit-Kontext-Verhältnis ergeben, dargestellt.

Das heißt, es folgt nun zunächst ein synchroner Teil, eine Art Theorie der Differenz von *horon* und *jeli*, und darauf ein diachroner Teil, der die Facetten der Differenz hinsichtlich ihrer textimmanenten Entwicklung ausgehend von Texten, die die längst vergangene Zeit mit Sunjata thematisieren, über solche zu Segu bis zu Texten über die Kolonialzeit, sowie die Position des jeweiligen Autors berücksichtigend (arabische und europäische Forschungsreisende, koloniale Autoren, solche, die eine Rückbesinnung auf tradierte Werte propagieren, Autoren mit gesellschaftskritischen oder didaktischen Anliegen, etc.).

Zunächst wird die Differenz in ein Gesellschaftskonzept eingeordnet, das die Konstruktion von Differenzen als notwendig versteht und daher positiv konnotiert sowie Identität als ein In-Beziehung-Sein begreift. Danach werden zunächst die wichtigsten Aspekte der *horonya* vorgestellt, um daraufhin zu verdeutlichen, daß sich *horon* in erster Linie von *jon* (dem Sklaven) abgrenzt, während der *jeli* ebenfalls als ein *horon* verstanden werden kann. Dennoch werden im Diskurs immer wieder spezifische, gemeinplatzmäßige Zuschreibungen aufgegriffen, um den *jeli* von 'den anderen' *horonw* zu unterscheiden, die vor allem durch deren im Zusammenhang mit schamkulturellen Prämissen stehende Bedürfnis nach Renommee provoziert werden und sich daher vor allem in den rhetorischen Kompetenzen der *jeliw* zeigen, sowie ein Verhältnis von Gebendem und Empfangenden herstellen. Dieses Kapitel nimmt damit annäherungsweise eine kulturtheoretische Synthese vor, die immer wieder auftretende Aspekte der Konstituierung und Verhandlung der Differenz aufgreift, das diskursiv konstruierte Konzept, das „kognitive Ordnungsschema“ (Winko 2005: 468), die theoretischen Grundannahmen, „Leitideen, Ideale und Kernbegriffe [...] Deutungskategorien und Denkstrukturen (Schmid 2010: 247).

Die Differenz kann unterschiedliche Formen annehmen. Je nachdem, welcher Aspekt der Differenz in den analysierten Werken ausgespielt wird, ergeben sich damit statt einer Differenzierung von *horon* und *jeli* beispielsweise die von *jeli* und *jatigi* oder die von *ɲana* und *ɲaara*. So wird gezeigt, wie die Differenz in unterschiedlicher Weise interessen- und situationsbedingt diskursiv und performativ hergestellt wird. Dies wird vor allem im anschließenden Abschnitt verdeutlicht, der auf die diskursiven Tendenzen unter Berücksichtigung des historischen Kontext, der rhetorischen Wirkungsabsichten und Positionierungen der AutorInnen eingeht.

Identitätsstiftende und gesellschaftsbildende Differenz

Der in den analysierten Texten durchscheinenden Konzeption der Differenz von *horon* und *jeli*

liegen zwei sich auf Identität und Gesellschaft beziehende Grundannahmen zugrunde. Die Auffassung vom Wesen des Individuums sowie der Funktionsweise des sozialen Systems spielt eine maßgebliche Rolle für die Konstituierung der Differenz. Identität wird hier als ein In-Beziehung-Sein verstanden. Die analysierten Texte lassen eine soziale Konzeption durchscheinen, die gesellschaftliche Differenzen und Hierarchien als notwendig für die Harmonie und Funktionsfähigkeit der Gemeinschaft begreift, womit einer möglicherweise dem jüdisch/christlichen Hintergrund geschuldeten Idee widersprochen wird, mit einer Unterordnung gehe automatisch eine Abwertung einher, die vor allem bei den europäischen (Kolonial)autoren deutlich wird. Stattdessen kann dem Verständnis der Differenz in diesem Kontext eine positive Konnotation zugesprochen werden.

Differenz liegt demnach am Ursprung des Seins, Differenz ist die Seins-Bedingung schlechthin: „une des idées fondamentales de la sagesse Mandenka : *différence et changement caractérisent les êtres et les phénomènes; l'erreur et le drame viennent d'une identification abusive*“ (Camara 1980: 133). Differenz wird als notwendige Voraussetzung für gesellschaftliche Kohäsion und harmonisches Miteinander betrachtet und nicht als Ursache von Konflikten⁵⁰³. Die Notwendigkeit des 'Anderen' läßt sich auch mit den Grundprämissen einer 'Schamkultur' (s. dazu unten) in Verbindung bringen, für die in der Regel angenommen wird, daß (im Gegensatz zu einer 'Schuldkultur') regulative Verfahren auf die Konfrontation mit einem Gegenüber angewiesen sind (vgl. Benthien 2011: 44).

Diese Tendenz zeigt sich auch auf der literarischen Ebene: Vor allem die oral tradierten Texte folgen in ihrem Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten diesem Prinzip, indem sie sich mit ihrer ihnen oftmals inhärenten Appellfunktion meistens an einen 'Anderen' richten, wofür die Performances der jeliw am offensichtlichsten stehen⁵⁰⁴, was aber auch in anderen Genres deutlich wird, mit denen sich z.B. die Frauen an die Männer (z.B. in den *donkiliw*) die Alten an die Jungen (z.B. in den *nsiirinw*) oder umgekehrt die Jungen an die Alten (z.B. im *koteba*-Theater) richten. „In the Mande cultural area, every tradition originated in an identifiable social layer which directed it to another, equally easily definable layer“ (Diawara

503

Der gleiche Status und die Ähnlichkeit zweier *horonw* löst eher ein Verhältnis der Rivalität aus. In der Tat geht mit der Ähnlichkeit zweier Systeme oftmals paradoxerweise eher ein konfliktuelles Verhältnis als ein harmonisches einher, bzw. lassen sie sich eher gegeneinander ausspielen, wie es sich an der 'Islamdebatte' zeigt, in der Christentum und Islam als vorgeblich inkompatibel dargestellt werden, unverträglich, obwohl, oder besser weil die beiden Religionen sich in vielerlei Hinsicht höchst ähnlich sind (anders als Christentum und Hinduismus oder Buddhismus beispielsweise, deren Anhänger allerdings eher selten aufgrund ihrer 'Andersartigkeit' als Bedrohung stigmatisiert werden).

504

Die Differenz lebt mit der Performance; also auch im literarischen Sinne, in der Performance oraler Literatur erschaffen sich die jeliw und diese die *horonw*. Literatur ist differenzbildend oder andersherum, die Differenz ist literaturbildend.

1997: 40). Über 'sich selbst' wird gleichsam vor allem von einem anderen gesprochen. Der 'Andere' ist Kreateur des Diskurses über das eigene Selbst.

Im analysierten Diskurs läßt sich dementsprechend eine grundsätzliche Offenheit gegenüber dem 'Anderen' feststellen⁵⁰⁵. Das Denken in Differenzen widerspricht einer Annahme der eigenen Superiorität, die den 'Anderen' zum Objekt degradiert, der Gleichsetzung von Differenz und Inferiorität und der Absolutsetzung der eigenen Werte⁵⁰⁶. Das Epos, das nach Diabaté die folgenden Werte besingt: „l'estime de soi, la générosité, l'ouverture sur autrui“ (Diabaté 1984: 117) betont diese Verknüpfung der eigenen Würde mit derjenigen des 'Anderen'⁵⁰⁷.

Diese Grundhaltung wird bisweilen im ethnologischen Diskurs nicht beachtet, wenn Äußerungen (die ohnehin 'nur' einen momentanen Standpunkt ausdrücken, dem eigene Interessen zugrundeliegen, oder auch Ausdruck des als das Erwartete angenommenen sind) verschiedener Personen zur Grundlage einer Analyse herangezogen werden. Äußert sich jemand abfällig über eine andere Person, indem er sagt: „Il parle comme un jeli“, und damit auf ihren verbalen Überschwang anspielt, ist damit nicht notwendigerweise eine Mißachtung den jeliw gegenüber ausgedrückt. Im Gegenteil, der jeli soll ja gerade reden, sich produzieren, hat Freiheiten im Umgang mit dem Wort, dessen *jama* er beherrscht. Aber der *horon*, der so redet wie ein jeli, entspricht seiner Rolle nicht. Es wird in dieser Aussage also eine Kritik an dem *horon* zum Ausdruck gebracht, der sich nicht entsprechend seiner *horonya* verhält, also nicht schweigsam ist. Es wird hier derjenige kritisiert, der sich nicht an die Regeln seiner *siya*, seiner ererbten Gruppenzugehörigkeit hält. Die in der oben genannten Aussage transportierte Mißachtung richtet sich nicht gegen die Person, mit deren Verhalten die bezeichnete Person verglichen wird, sondern gegen das Verhalten der bezeichneten Person, die sich nicht an die für sie geltenden gesellschaftlichen Erwartungen hält.

Genauso sind auch die analysierten literarischen Texte diskursive Äußerungen, die immer einen bestimmten Standpunkt vertreten, wobei sie einerseits vordergründig eine eigene Position als die hochbewertetste darstellen, diese Äußerungen aber andererseits einer Form

⁵⁰⁵

Was sich z.B. auch in dem Begriff 'dunan' manifestieren mag, der zugleich 'der Fremde' und 'der Gast' bedeutet.

⁵⁰⁶

Wie es z.B. Todoroff für die Europäer im Zusammenhang mit dem Umgang mit dem 'Fremden' feststellt (Todoroff 1985 95, 187).

⁵⁰⁷

Die besondere vielfach in den Texten umgesetzte Gestaltung der Erzählstimme als multipel, die eine Variabilität der Perspektiven auf das narrative Geschehen kreiert, läßt sich als eine literarische Umsetzung dieses Paradigmas in Erzählverfahren begreifen.

von Ironie unterliegen, durch die der 'Andere' keineswegs als minderwertig abgelehnt, sondern im Gegenteil als notwendiges Komplement begriffen wird.

Eine Abwertung richtet sich nicht gegen ein Verhalten an sich, sondern ist abhängig von Zeit, Ort und vor allem Subjekt des jeweiligen Verhaltens, das also nicht per se als 'schlecht' oder 'gut', sondern immer in Abhängigkeit von einem spezifischen Kontext angesehen wird. Differentes, vom eigenen abweichenden Verhalten wird gefordert, zelebriert, wenn es von den in einer spezifischen Situation als different Angesehenen ausgeführt wird. Es wird dann sanktioniert, wenn es der eigenen Zugehörigkeit nicht entspricht. Es wird also Gleichheit oder Differenz immer abhängig von Person, Zeit und Ort und situativem Kontext gefordert. Die persönliche, individuelle Abweichung, in Ablehnung von Rollenmustern der eigenen Gruppenzugehörigkeit wird sanktioniert, während gleichsam die kollektive Abweichung, die ererbt ist, nicht nur toleriert, sondern gefordert wird. Die positiv konnotierte Differenz entsteht nicht durch individuelle Freiheiten, sondern entsprechend gesellschaftlich vorgegebenen Rollenmustern. Somit funktioniert die Gesellschaft durch diese kollektiven Differenzen. Anders als bei einer Vorgabe, nach der sich jede(r) 'völlig frei' realisieren soll, erwächst hier die Würde aus der Entfaltung gemäß der feststehenden Rolle.

„Allah engendra le monde, mais ne conçut pas l'égalité / Bailla à chacun ce qu'Il voulut / Aux Keita, la Puissance et la Force...” (Kourouma 1990: 49).

Warum spricht gerade diese Hymne für den König das gottgewollte Gesetz der Differenz aus? Der Diskurs der valorisierten Differenz kann wie andere Differenz-Diskurse auch als Manifestation eines Strebens nach Legitimation einer bestimmten Machtposition verstanden werden. Die Frage nach den Autoren und Protagonisten dieses Diskurses führt zu einer Feststellung, die zeigt, daß die Art der festgelegten Rollenzuweisungen vor allem einer bestimmten identitären Konstruktion dient, die nicht zufälligerweise auch der Erzähler und meistens auch der Protagonist des Diskurses ist. Es ist vor allem eine, meist elitäre, männliche Stimme, die im untersuchten Textkorpus spricht, und vor allem männliche Akteure, die von ihm profitieren. Die ab und an durchscheinende weibliche Perspektive (z.B. bei Ly und Kéita, im Lied, teils im Märchen, s. dazu ausführlicher unten) entwirft eine etwas andere Bewertung der Differenz.

Die jeliw allerdings erscheinen in diesem System der Differenz nicht als marginalisierte Gruppierung, sondern als Vertreter dieses Herrschaftssystem der Differenz, als diejenigen, die es diskursiv erschaffen und perpetuieren und von ihm profitieren, indem sie als Sprecher, Kreateure der Geschichte der Herrscherelite diese legitimieren. Ihr Erzählen „a pour mission

de diffuser et de perpétuer une idéologie bien déterminée qui est en général celle de la classe dirigeante. Cette version ignore le rôle des grandes masses laborieuses“ (Camara 1979: 35). Es funktioniert also nicht auf Kosten der 'uneigentlich Differenten' der *horonw*, sondern auf Kosten der auf der Klassen- und Gender-Ebene Differenten. So würde also diese Differenz hergestellt, um hinsichtlich einer anderen Differenz für die eigene übergeordnete Position zu sorgen. Nicht zufällig sind die meisten solitären, indifferenten ProtagonistInnen Frauenfiguren.

Horonya

Wie kreiert sich nun unter diesen Voraussetzungen das Konzept der *horonya*?

Überindividuelle Identität

Yéré-don-bèli togo é ko yéré-faga-ntji. – Celui qui ne se connaît pas (qui ne se borne pas à être ce qu'il est) se nomme « meurtrier de soi-même » (Travélé 1923: 41).

Je pense que la chance, pour chaque individu, c'est de savoir d'où on vient, ce qu'on veut, qui on est [...] Si tu respectes pas ton passé, ça veut dire que tu te respectes pas toi-même [...] 'Que tu connaisses l'eau, même si tu sais nager, que tu connaisses le cheval, même si tu sais monter, c'est toi-même qu'il faut connaître'. C'est à dire que c'est le respect de soi-même qui fait l'homme (Dramé / Senn-Borloz 1992: 16f, 49).

horonya als Freiheit und Noblesse ist ein Begriff, der verwendet wird, um eine bestimmte Form menschlicher Identität auszudrücken. Eine Grundannahme, die dieser Form von Identität zugrunde liegt, ist ihr Verständnis als ein In-Beziehung-Sein, im Unterschied zur Vorstellung einer Abgegrenztheit eines cartesianischen Subjekts – was dem aktuellen philosophischen wie allgemeingesellschaftlichen Diskurs über Identität wiederum nahe kommt, in dem die Erkenntnis, das Ich bestehe nicht aus einem klar abgegrenzten, autonomen, selbstidentischen Ich bereits ein Gemeinplatz geworden ist, worauf auch Bestseller-Titel wie *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* (Precht 2007) hinweisen, und womit sich so unterschiedliche Autoren wie Pirandello mit *Uno, nessuno e centomila* (2007) oder Maalouf (2000) beschäftigen, der die Idee, sich für eine einzige Identität und Zugehörigkeit entscheiden zu müssen gar als „mörderisch“ begreift.

Das 'Ich' aus der Vergangenheit

Die Identität des *horon*, die also ohne eine absolute Trennung von Subjekt und Objekt vorzunehmen über eine Identität als Subjekt hinausgeht, bedeutet auf spezifische Art und Weise ein „Ich bin (auch) der Andere“ bzw. die Unvollständigkeit des Menschen als Individuum. *Mogoya*, das Menschsein, erfüllt sich als Teil der *fasiya*, dem „patrimoine familial“ (Keita 1995: 49). Das Sich Selbst-(ER)kennen und sich diesem Selbst entsprechend zu verhalten, zu verwirklichen, worin eine Voraussetzung der Erfüllung der menschlichen

Identität liegt, impliziert eine Kenntnis und ein sich als Teil der familiären Linie Begreifen, und damit die ererbte Identität, die herkunftsbedingten die Persönlichkeit bestimmenden Aspekte der Person zu kennen und die damit verbundenen Rollenvorstellungen zu erfüllen. Das soziale Verhalten, Charaktereigenschaften, Aufgaben und Rollen, gesellschaftliche Funktion sind in sehr komplexer Weise (vgl. dazu Jansen 2001: 112-125) abhängig von der familiären Herkunft.

Das Ich konstituiert sich aber nicht nur im Rückgriff auf die familiäre Vergangenheit, sondern auch auf ihre Zukunft, konkret ausgedrückt in der Fortführung der familiären Linie durch Nachkommen, das heißt, das Menschsein erstreckt sich in beide zeitlichen Richtungen: zurück zu den Vorvätern und nach vorne in Richtung der Nachkommen.

Zu dieser kollektiven Dimension der Identität tritt allerdings auch eine individuelle, zum *jamu*, dem Familiennamen, tritt der *tɔgɔ*, der Name, der sich durch die eigene Leistung ergibt; das vollendete Menschsein in seiner ganzen Würde ergibt sich nicht automatisch, sondern muß erworben, erschaffen werden durch das eigene Tun, bekommt hier einen dynamischen Aspekt. Die Identität erweist sich damit als statisch und dynamisch und als kollektiv und individuell.

Wird das Selbst als etwas 'in Beziehung' begriffen, ergibt sich dadurch gewissermaßen automatisch, daß hier Differenzen im Sinne einer binären Opposition unmöglich zu konstruieren sind, da hierfür die Vorstellung von klar abgegrenzten Identitäten notwendig ist.

Diskursive Identität

„[D]e par sa naissance, son mépris de la mort, son imperturbable dignité, le prince jouit d'une grande notoriété“ (Sissoko 2000: 20).

Die *horɔnya* verwirklicht sich vollständig erst mit einem entsprechenden – von den *jeliw* panegyrisch hergestellten – Renommee, das heißt, wenn sie diskursiv bestätigt wird, worin ein nicht unerhebliches Machtpotential der *jeliw* liegt, die sie ebenso diskursiv durch Spott zunichte machen können. Ererbte Position und individuelle Aktion machen das Renommee aus, das durch die *jeliw* in *maana* und *fasa* diskursiv hergestellt wird, die damit die Funktion erfüllen, die (gesellschaftliche) Position zu kreieren. Die *jeliw*, die nicht nur Zeugen gegenwärtiger Handlungen, sondern auch die Erinnerer der Vergangenheit sind, die einen Großteil der Persönlichkeit eines Menschen ausmachen, sind als Identitätsstifter unerlässlich. Daher ist die Differenz identitätsstiftend. Das Wort, von einem anderen ausgesprochen,

konstituiert die eigene Identität. Um diese Identität herzustellen, wird die Differenz genutzt, die jeliw als Spezialisten eingesetzt, um dieses Ich zu definieren, indem sie als Genealogen auftreten, als Kenner und Performer der Familiengeschichte; sie sind Mittel der Legitimierung, Identifizierung, Selbstpositionierung.

Die Reputation erstreckt sich zeitlich nicht nur auf die Zeit des physisch am Leben Seiens, sondern Ziel ist ein Renommee, das über den Tod hinaus geht, ein in Erinnerung Bleiben. Solche Unsterblichkeit (*sabaliya* oder *taabaliya*) ist „but ultime de toute [l]a vie sociale et spirituelle“ (Keita 1995: 83).

Horonya und jonya

„[D]er horon fürchtet die Beschämung, anders als der Sklave, der die Beschämung nicht zu fürchten braucht. Der horon fürchtet die Beschämung wegen seiner Würde. Wie ist Würde zu erklären? Die Würde ergibt sich aus dem Benehmen, aus deinen Taten, die zeigen, daß du nicht unbedeutend bist, daß du nicht wertlos bist, daß du einer Linie großer Leute entstammst“ (Tarawele, Bamako: 09.05.2013).

Das Konzept der horonya steht in enger Verbindung mit dem arabischen Begriff, von dem er abstammt. *حرية* (*hurriya*) bedeutet genauso „die stolze Noblesse der Freien und jurist. den Gegensatz zum Sklaven-Status“ (Elger 2001: 98)508.

Die Freiheit des horon zeigt sich sowohl in seinem gesellschaftliche Status als auch in seinem Ethos. Als gesellschaftliches Differenzkriterium dient horon zuvorderst als Unterscheidungsmerkmal zu jɔn, dem Sklaven509. Mit der Versklavung gehen der konzeptuellen Vorstellung nach nicht nur Unfreiheit und Beschämung einher (s. unten), sondern auch die Beraubung der familiären Identität und damit ein sich selbst Fremdwerden510.

Schamprinzip. Ethos der malo

Zentral für das Ethos des horon ist der Begriff *malo* (Schamgefühl, Demütigung, Schande,

508

Die binäre Differenz von horon und jɔn geht womöglich auf arabische Einflüsse zurück, während die *namakalaya* als uneigentliche Differenz schon zuvor etabliert worden ist. Eine komparatistische Untersuchung wäre in diesem Zusammenhang sicherlich gewinnbringend, die die Zusammenhänge mit arabischen / islamischen Konzepten herstellen könnte. Denn auch das Ethos der horonya ist durch den arabischen Kulturkontakt mitbestimmt.

509

S. z.B. bei Cissé / Diabaté: „Kita Jɔn mana taa Bafin a horonyara / Bafin Jɔn mana taa Kita o kera horon ye. Si un esclave de Kita vient dans le Bafin, il devient libre / Si un esclave de Bafin vient à Kita, il devient libre“ (Cissé / Diabaté 1998: 32).

510

Diese Gegenüberstellung von jɔn und horon ist idealtypisch, heuristisch vereinfachend, um den Unterschied zur Differenz von horon und jeli zu verdeutlichen. Sklaverei in Westafrika muß darüberhinaus als historisch komplexes Phänomen betrachtet werden, das sich in wesentlichen Punkten von derjenigen im antiken Griechenland als auch von derjenigen des Atlantischen Sklavenhandels unterscheidet, und in dem die *woloso*, die Haussklaven, teils sehr umfangreiche Machtbefugnisse hatten. Zu Sklaverei in Westafrika s. Haour 2011 (zum transsaharischen Sklavenhandel), Meillassoux 1991 und Macdonald / Camara 2011 (v.a. zu Sklaverei im Kontext von Segu), Klein 2010, Lane / Macdonald 2011.

Bloßstellung]⁵¹¹. Je nach Kontext bedeutet *malo* somit eine wünschenswerte Qualität einer Person oder ihre Vernichtung. Die *horɔnya* kann man verlieren, sowohl durch Versklavung im eigentlichen Sinne, als auch durch Verhalten, das dem Ethos nicht entspricht. Innerhalb der literarischen Texte ist Scham ein „zentrales Handlungsmotiv“ (Benthien 2011: 11)⁵¹².

horɔn de be siran malo ne. Der *horɔn* achtet, fürchtet die Scham, die Beschämung mehr als alles andere. Die *horɔnya* realisiert sich in einem schamhaften Verhalten, in dem sich das Edle, die Würde des *horɔn* zeigt, wohingegen die Beschämung unbedingt zu vermeiden ist (*Saya ka fisa malo ye*; Der Tod ist besser als die Schande). Die Beachtung der *malo* ist dem Wert des physischen Lebens übergeordnet⁵¹³.

„Je suis la honte qui parle, qui marche et qui se nourrit de son propre déshonneur“ (Traoré 2008: 58).

Mit der Beschämung durch ein Nicht-Entsprechen des Verhaltens-Ideals (feige ist statt mutig, laut und unbeherrscht statt ruhig und selbstbeherrscht, usw.) geht die Aufgabe der Freiheit einher, daher bekommt *horɔnya* in der Bedeutung von Freiheit nicht nur im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Status im Gegensatz zur Gruppenzugehörigkeit der Sklaven eine Bedeutung, sondern auch im übertragenen Sinne im Zusammenhang mit dem Ethos⁵¹⁴.

Sklaverei und Beschämung werden zusammen gedacht⁵¹⁵. *Horɔn* definiert sich als Gegensatz zu *jon*, denn der *jon* ist der seiner Würde beraubte, daher der total Beschämte. *Horɔn* als Gegensatz zu *jon* zeigt sich auch im übertragenen Sinne als der mit Würde Behaftete, Schamhafte im Gegensatz zum Würdelosen, Schamlosen. Damit ist die Differenz zwischen *horɔn* und *jon* absolut – anders als das Verhältnis von *horɔn* und *jeli*.

Entsprechend der Identitätskonzeption des Eingebundenseins in einen familiären Zusammenhang ist Ehre und Beschämung der Vorfahren auch die eigene und die eigene

⁵¹¹

Der Begriff hat damit eine ganz ähnliche Bedeutung wie die von Cairns 1993 (2) und Hooker 1987 (124) für das griechische zum Substantiv *aidōs* gehörende Verb *aideomai* herausgestellte, das für die Homerischen Tragödien von ausschlaggebender Bedeutung sei, nämlich 'ich schäme mich vor' und 'ich achte'. Ein Vergleich zwischen mit αἰδώς (*aidōs*) und *malo* verknüpften Konzepten bzw. ihrer Artikulation in epischen Texten wäre daher ein interessanter komparatistischer Forschungsansatz.

⁵¹²

Benthien stellt dies für die Tragödie (Schiller und Kleist) fest.

⁵¹³

„Mieux vaut mourir qu'essayer une honte. L'honneur vrai ne recule point devant la mort, mais il le fait devant la honte“ (Mabendy 1959:118).

⁵¹⁴

Auch schon in der arabischen Vorlage: Auch das arabische حُر ('hurr'): 'frei', von dem der Begriff *horɔn* abgeleitet ist, wird verwendet, um Freiheit als Gegenbegriff zu Sklaverei im übertragenen Sinne zu verwenden, z.B.: „Imam Ali (a.) sagte dazu: "Sei nie ein Sklave für andere, denn Gott hat Dich frei geschaffen."“. Ali ibn Abu Talib (a.), Cousin des Propheten Mohamed und erster Imam der 12 Imame, gelebt von 599-661. In: <<<http://www.eslam.de/begriffe/f/freiheit.htm>>>. Aufgerufen am 21.08.2017.

⁵¹⁵

Z.B.: Der König wählt den Freitod, als der Sieg im Kampf gegen Segu aussichtslos wird, um nicht in Sklaverei zu geraten (Courlander 1982: 91).

diejenige der nachkommenden Generationen.

„La noblesse est l'exaltation de l'homme, la foi est avant tout humilité“ (Kane 1961: 33).

Die Scham spielt im ethischen Diskurs hier, schematisch ausgedrückt, eine ähnliche Rolle wie die jüdisch-christliche⁵¹⁶ Schuld im Kontext von 'Gut' und 'Böse'⁵¹⁷. Der *hoʿon* fürchtet die Beschämung gewissermaßen wie der Christ Gott fürchtet. Vor diesem Hintergrund des Paradigmas der Scham erscheint der Lobpreis der *fasaw*, der Gewalt verherrlicht, wenn sie 'ehrenhaft' ist, konsequent. Die Idee von 'Sünde', von einem sich durch Fehlverhalten dem Anderen gegenüber mit Schuld Beladen, die gesühnt werden muß, ist, vor allem in den oral tradierten Texten, im Großen und Ganzen abwesend. Als regulatives Moment tritt hier anstelle der Schuld die Scham, mit eigenen Sanktionierungen bei einem Nicht-Entsprechen. In diesem Kontext ist der Begriff des Gewissens, als Bewußtsein von Gut und Böse nach dem Schuldprinzip, bedeutungslos. Das Gewissen als Moment der Selbstregulierung, als innere Instanz, wird hier veräußerlicht in den öffentlichen Diskurs⁵¹⁸. Die Beschämung als Sanktionierung erfolgt als Stigmatisierung, durch Beobachter, Zeugen, von außen, durch die *Äußerung* – im doppelten Sinne als Aussprechen und öffentlich Machen, ist also angewiesen auf die Öffentlichkeit, die für Anerkennung und Bestätigung sorgen oder durch Verachtung vernichten kann. Sie ist selbstredend umso wirksamer vor dem Hintergrund der Identitätskonzeption der Person als in-Beziehung-Sein, die für ihre Existenz auf die soziale Verbindung angewiesen ist⁵¹⁹. Da Beschämung demütigend die Integrität der Person angreift und irreversibel ist (vgl. dazu Benthien 2011: 9f, 52f), wird diesem diskursiven Tod der physische Tod, der ein diskursives ehrenhaftes Weiterleben nicht ausschließt, vorgezogen. An

516

Man kann im Gegensatz zur Tendenz der kulturanthropologischen Debatte Schuld nicht als etwas später kommendes, oder gar übergeordnet bewertetes betrachten, sondern, während Scham ein universelles Gefühl zu sein scheint, Schuld als ein in hohem Maße kontingentes Konstrukt sehen, ein im Prinzip religiöses Konzept, das in das juristische System Eingang gefunden hat und als quasi naturgegeben angesehen wird.

517

Diese idealtypische These ist für die gelebte Realität zu relativieren, hier aber, wo es um die Analyse der Diskurse geht, legitim, insbesondere, da die analysierten, vor allem die epischen, Texte dieses idealtypische Modell ja diskursiv entwerfen, herstellen und weitertradiieren. Auch hier wäre es interessant nach Verbindungen zu arabisch-islamischen Konzepten zu forschen als auch unter Bezugnahme auf die kulturtheoretische Debatten zu Scham- und Schuldkulturen das Thema zu vertiefen.

518

Vgl. dazu „Scham ist „[s]oziale Angst“ und nicht „Gewissensangst“ wie Schuld“ (Benthien 2011: 54; sie zitiert Neckel 1993: 249, der sich auf Norbert Elias bezieht (Elias 1997: 397f.).

519

Vgl. dazu, in Bezug auf einen japanischen kulturellen Kontext Creighton 1990: 294.

dieser Stelle wird die entscheidende Rolle und Machtposition der jeliw evident: Als Institution der Verwaltung der Scham, als Kreateure des öffentlichen Diskurses über die Person, die sie als Zeugen und Wissende aufgrund ihrer rhetorischen Fähigkeiten innehaben, wirken sie, indem sie für Beschämung oder Ehre sorgen, regulierend.

Damit entsteht nicht nur eine Form der sozialen Sanktion, die nicht aus einer Bestrafung (wie Freiheitsentzug etc.), sondern in Verbannung und Ächtung besteht (vgl. Benthien 2011: 45), sondern auch ein spezifisches System der Konfliktbearbeitung, das nicht nach einem 'Schuldigen' fragt, nach den Ursachen, den Verantwortlichen sucht, um diese zu bestrafen, sondern in dem ein Schlichter gerufen wird, der den Konflikt in einer 'Wiedergutmachung' beenden soll, worin wiederum den jeliw eine entscheidende Funktion zukommt. Weil es nicht um Schuld geht, sondern um Scham, ist das regulative System lösungsorientiert auf die Wiederherstellung der – öffentlichen – Harmonie ausgerichtet, bei der es darum geht, daß jeder sein Gesicht wahren kann. Da es daher nicht um ein 'Aufarbeiten' von Geschehenem geht, organisiert der jeli als Mediator keine offene, und schon gar keine öffentliche Aussprache zwischen Konfliktparteien, die das Risiko der Beschämung birgt, sondern spricht im Privaten mit den einzelnen Parteien, und sorgt, indem er seine Position als Bittender, dem nichts zurückzuweisen ist, ausspielt, für eine Einigung. Diese Form der Mediation realisiert sich im Verborgenen und wird damit kaum in den 'öffentlichen' Genres der jeliw thematisiert.

In diesem Zusammenhang erhält auch die Strategie des Wahrens des Scheins ihre Bedeutung; die öffentlich sichtbare Performance erhält die Priorität vor dem was 'wirklich' geschieht, oder andersherum, was 'wirklich' ist, bestimmt der öffentliche Diskurs, die Rede, wie es eindrücklich in Sissokos *La passion de Djimé* vorgeführt wird – das Private, heimlich ausgeführte ist in dieser Hinsicht inexistent, spielt keine Rolle und ermöglicht dem Individuum einen unsanktionierten Spielraum, den – vor allem weibliche – Figuren teils sehr geschickt nutzen, wie Sisòkòs Nyagalen.

Der Status ist in hohem Maße abhängig von der öffentlichen Meinung, von der sozialen Umwelt. „[D]as öffentliche Ansehen stellt den größten Wert und die üble Nachrede eine existenzielle Schädigung dar“ (Benthien 2011: 38 nach Taylor 1985: 54) – diese grundsätzliche Aussage über eine sogenannte 'Schamkultur' erklärt den hinter insbesondere epischen Erzählungen handlungsbestimmenden Motor des Strebens nach Renommee um jeden Preis, der ein ganzes Genre, wenn nicht eine ganze Literatur entscheidend bestimmt.

Freigiebigkeit

Zwei zentrale Aspekte des Ethos des *horon* neben dem von ihm geforderten Mut, seiner Selbstbeherrschung und der Zurückhaltung in seinen Äußerungen, sind die Großzügigkeit und

das Worthalten.

Großzügiges Geben, sowohl im materiellen wie im immateriellen Sinne ist eine der Quellen, wenn nicht die Quelle überhaupt, für das Renommee. Der Begriff *lahɔɔɔnma* (Freigebigkeit, Großzügigkeit, Wohltat), in dem sich der Begriff *hɔɔɔn* ja verbirgt⁵²⁰ (genauso wie 'frei' in 'Freigiebigkeit'), benennt diesen Aspekt des *hɔɔɔn*, der seine Noblesse durch Großzügigkeit, mit der auch Hilfsbereitschaft und Toleranz verbunden sind, generiert, der sich durch Hinwendung und Zuwendung zu anderen veredelt⁵²¹. *Lahɔɔɔnma* bedeutet ein sich zum *hɔɔɔn* Machen durch großzügiges Geben. Es impliziert demgegenüber, möglichst nichts anzunehmen und nichts zu erbitten, sondern höchstens aufgrund eines übergeordneten Status' zu befehlen. „Né tɛ jɛli yé kó n' b'ù dɛli. Je ne suis pas un griot, je n'ai pas à les en prier“ (Dumestre 2011: 226). Denn eine Bitte kann abgeschlagen werden, ein Befehl nicht, und das Abschlagen einer Bitte ist beschämend⁵²².

Die Gabe ist hier auch Hingabe und Nachgeben, die sich in entsprechenden Handlungen äußert, oder im Verzicht auf eine Handlung und wiederum für ein Entgehen der Beschämung sorgt bzw. das Renommee ermöglicht. Großzügigkeit und Hilfsbereitschaft sind als Prinzipien, die das Geben favorisieren, Schlüsselkompetenzen, die sich sowohl in materiellen Gaben als auch in einer Haltung dem anderen Gegenüber offenbaren. Die Freigiebigkeit ist im Rahmen der Differenz zum *jeli* als Einladung zum Austausch ein Mittel identitärer Konstruktion. Großzügigkeit als Selbstpreisgabe kommt durch den *jeli* erhöht wieder zurück (s. unten).

Das Geben garantiert den Status, hält die Differenz aufrecht, ist eine Geste der Superiorität (das Nehmen eine Geste der Unterwerfung). „Die Gabe schafft weder Gleichheit, was die Personen, noch äquivalenten Ausgleich, was die Sachen betrifft. Sie stiftet vielmehr Asymmetrie zwischen Geber und Empfänger, vor allem aber soziale, moralische,

520

Und das das 'Machen' des *hɔɔɔn* gewissermaßen ausdrückt: Das Prefix *la-* zeigt den „*valeur factitive ou causative*“ an, wie z.B. in *laja* (*faire sécher*) (Dumestre 2011: 616), und das Suffix *-ma* den „*valeur de réciprocité pour les relations entre personnes*“ (ebd.: 653).

521

Hierin eine Verknüpfung mit arabisch-islamischen Werten zu sehen, ist möglich: „*Liberality is specially commended in Muslim tradition: “The liberal man is near to God, near to paradise, near to men, and distant from hell. The miser is far from God, far from paradise, far from men, and near to the fire. Truly an ignorant but liberal man is more beloved by God, than a miser who is a worshiper of God.” And “Three people will not enter paradise; a deceiver, a miser, and one who reproaches others with obligation after giving” [...] (Adamec 2017: 263).* Nicht zufällig äußern sich die arabischen Autoren positiv über die Großzügigkeit des Königs von Mali.

522

Daher schicken die *jatigiw* ihre *jeliw*, wenn sie um etwas bitten müssen (wie um die Hand einer Frau zur Eheschließung). Deshalb will sich in Kouroumas Text Djigui in sein Schwert stürzen, als sein Pferd sich weigert, weiterzugehen, das heißt, seinen Befehl mißachtet.

ökonomische und politische Hierarchien und Rangordnungen“ (Därmann 2010: 25f).

Die Gabe ist sowohl unter *horonw* als auch in der Beziehung des *jatigi* zum *jeliw* durch die Generierung einer Hierarchie, einer Abhängigkeit, in der man seinen eigenen Status im Verhältnis zum Beschenkten erhöht, sich selbst überordnet⁵²³, ein Mittel des sich jemanden Verpflichtens, des sich einer Person Versicherns, die man auf seine Seite zieht⁵²⁴. Gegenseitige Gaben werden damit zu einem Mittel zur Herstellung eines freundschaftlichen Verhältnisses⁵²⁵. In dieser Hinsicht kann die Gabe, wird sie angenommen, als Vertrag angesehen werden⁵²⁶, der zwischen Gebendem und Annehmenden geschlossen wird und dessen Bruch durch Illoyalität wie ein Wortbruch unehrenhaft ist, also dem Gesetz der *malo* zuwiderläuft, wodurch er seine Wirksamkeit erhält.

Andersherum ist das Zurückweisen von Geschenken ein Akt der Noblesse, der von den Figuren insbesondere genutzt wird, um sich gegen ein ausbeuterisches System aufzulehnen und sich ihrer Freiheit zu versichern⁵²⁷.

Ehrenwort

„Car la noblesse, c'est avant tout la parole donnée (N'i k'a mè hòòrònnya, kuma kan ne ko ye)“ (Cissé Kamissoko 1988: 215).

„Le noble n'avale plus ce qu'il a vomi. L'honneur recommande de ne pas revenir sur la parole donnée“ (Mabendy 1959: 115).

Zentrales Erklärungselement für *horonya*, wichtigstes Attribut des *horon* ist das gehaltene Wort. Als *kankelentigi* steht er unter dem Primat der Wahrhaftigkeit seiner Rede, der Korrespondenz seiner Worte mit seinen Taten. Durch das abgegebene Ehrenwort wird ein Ziel definiert, deren Erreichung für Ehre und dessen Nichterreichen für Beschämung sorgt⁵²⁸, das die Kapazität, die Integrität, den Wert einer Figur beweist, das Entsprechen eines Ideals. Es dient also, in Verbindung mit dem bei Erfolg gewonnenen Renommee der Selbstbestätigung

⁵²³

Im Kontext des Kolonialismus erschaffen die 'Gaben' der Weißen bei Kourouma (Bahnlinie, Schule, Geld, ...) ein ausbeuterisches System, vgl. zu 'vergifteten' Gaben der Weißen, die eine Bestätigung ihrer Superiorität bedeuten Sévry 1998: 57.

⁵²⁴

Wie dies Figuren wie Wangrin, der Lamido und Djigui bewußt nutzen.

⁵²⁵

Könnte sich auch in anderen Kontexten politischer Art als wirksam für eine gewaltfreie Form der Konfliktlösung und die Schaffung von Frieden erweisen. Auch bei Mauss schon der Gedanke der friedensstiftenden Potentials von Gaben (vgl. Därmann 2010: 24f, 32-34).

⁵²⁶

Vgl. dazu v.a. Tembely. Die Bedeutung der Gabe als Vertrag ließe sich genauso wie die Bedeutung des Ehrenwortes mit der Situation der Oralität in Zusammenhang bringen, in der Festschreibungen nicht durch die Schrift erfolgen, sondern mündlich und performativ.

⁵²⁷

V.a. bei Traoré, Ly und Kéita.

⁵²⁸

Vgl. dazu den Gedanken von Piers, daß Scham entstehe, wenn ein Ziel nicht erreicht werde (Piers 1953: 11f).

im wörtlichen Sinne oder stellt den eigenen Wert in Frage. *Horon* ist der, bei dem es keinen Unterschied gibt zwischen Wort und Tat. Weil deshalb jede Äußerung riskant ist, wird das Wort Spezialisten wie den *jeliw* überlassen.

Das Motiv des Worthaltens wird als literarisches Verfahren auf der narrativen Ebene oftmals genutzt, um die Handlung zu gestalten, vor allem in epischen Texten, in denen die *jeliw* den Helden das Versprechen einer Großtat abnehmen, aber auch z.B. in einem Märchen, in dem ein gefährlicher Affe getötet werden soll, woraufhin eine Frau beschließt, ihn zu Fall zu bringen. Zuvor jedoch kündigt sie dies dem König an (Travélé 1923: 163-165).

Der 'weibliche' und der 'männliche' Weg

Die *horonya* äußert sich konkret gender-spezifisch, das heißt, manifestiert sich auf der weiblichen Seite in erfolgreicher Gestaltung der sozialen Beziehungen, der Haushaltsführung, Kindern und ihrer Erziehung und zeigt sich in der Würde generierenden Geste der Unterordnung, während sich die *horonya* auf maskuliner Seite in einer Autoritätsposition und in verschiedenen auf Rivalität gründenden Aktionen ausdrückt.

Die Handlungen, die in den analysierten Narrationen zu Renommee führen, sind genderspezifisch. Auf der Grundlage der gender-übergeordneten Handlungsstruktur von Versprechen Geben und Einlösen ist die Art und Weise des Einlösens abhängig von der Gender-Zugehörigkeit: Während die männlichen Figuren dies in offener Gewalt tun, nutzen die Frauenfiguren ihren Charme, so wie Nyagalen, so wie Sunjatas Schwester, so wie Sijanma in den Epen von Segu, und so wie Sara.

Uneigentliche Differenz

Jeli als *horon*

Die Arbeit hatte sich zum Ziel gesetzt, den Verhandlungsraum der Differenz von *horon* und *namakala* in der Gestalt des *jeli* analytisch auszuleuchten. Dabei kristallisierte sich immer mehr heraus, daß dabei von einer *uneigentlichen* Differenz gesprochen werden kann.

Der literarische Diskurs konstituiert die Figur des *horon* in erster Linie als Opposition zum *jɔn*, zum Sklaven. *Jɔnya* ist der *horonya* diametral entgegengesetzt, der Sklave als totale Differenz der absolute Gegensatz zum *horon*⁵²⁹. Differenz im Sinne einer binären Alterität wird nicht zwischen *horon* und *jeli*, sondern zwischen *horon* und *jɔn* hergestellt.

Der *jeli* hingegen positioniert sich – und wird positioniert – in einer viel weniger eindeutigen

529

Vgl. „le clivage fondamental hommes libres et asservis me semble le critère le plus pertinent“ (Diawara 1990: 59).

und klaren Weise zum *horon*, weder antonymisch noch symmetrisch, nicht als binäre Opposition, wie schon ein Blick in Wörterbücher und in Theorien zur Etymologie der Begriffe zeigt.

Der *jeli* kann aus zwei Gründen, der eine seinen Status und der andere sein Ethos betreffend, ebenfalls als *horon* bezeichnet werden. Da der *jeli* kein Sklave ist, kann er als *horon* angesehen werden. Ein *jeli* kann im Gegenteil niemals versklavt werden, selbst aber Sklaven haben. Die literarischen Texte konstruieren dementsprechend oftmals den *jeli* als *horon*.

Zweitens können die *horon*-Attribute auch auf die *jeliw* angewendet werden: *Horonya* in Verbindung gebracht mit Würde, Respekt seiner selbst und des Anderen, Freigiebigkeit; der *horon* als der, der die Schmach fürchtet und bei dem es keinen Unterschied gibt zwischen Wort und Tat, als der, der sich selbst kennt und sich entsprechend seiner (familiären) Herkunft und Rollenverpflichtungen verhält. Die wahre *horonya* liegt in den Taten und dem Verhalten, betonen z.B. Khamissoko / Cissé „La seule chose qui ne finit pas ici-bas, c'est la vraie noblesse de coeur et les faits et gestes inhérents à cette noblesse (Nka, fèn min tè ban, o ye hòoronnya yèrè ye, a n'a dyogo, a n'a wale)“ (Cissé 1988: 93), oder wie Rokia Traoré es in dem Lied „Kounandi“ („Chance“) ausdrückt:

Sára ni dambe
Jolimandiya ni dawula
O ye kunafen ye
Horonya ye hakilifen ye
(Traoré 2008: Track 5)

Charme et dignité / vertu
Attractivité et renommée
Ce sont des qualités
La noblesse est mentale⁵³⁰.

Besonders Massa Makan Diabaté, aber auch Siramori Diabaté heften den 'wahren' *jeliw* das notwendige Attribut des vor nichts zurückweichenen Mutes an, wodurch sie sie diskursiv zu *horonw* machen. Sira Mori hält z.B. eine Lobrede, die die betreffenden *jeli*-Figuren an Tapferkeit den *horon*-Helden in nichts nachstehen läßt.

Tiramakan a accompli des exploits. Après lui⁵³¹, il y eut le grand griot de Djolafondo du nom de Madisilla [...] A ce Madisilla de Djolafondo on disait : "Torifu et Sambuya, l'épervier qui abat son maître, débris de mil en miniature, gros débris de mil, gros arbre aux grosses feuilles. Clairière de Warakatamba où siègent les abeilles qui tuent facilement les hommes." Il alla s'installer dans cette clairière. Durant dix jours et est retourné en bonne santé. Madisilla était de la grande famille des Diawara à Djolafondo..... Après Madisilla de Djolafondo le griot qui a accompli un exploit était Tassiriminga, son nom était Koné, celui qui secoue l'eau du marigot et boit en grande quantité. Si un Koné n'est pas parmi la troupe de guerre, cette troupe n'est bonne qu'à admirer. Tassiriminga était un griot. C'est lui qui se mettait devant la troupe de guerre de Samory pour aller combattre contre l'ennemi [...] C'était un griot sans peur. Il ne faut jamais suivre un griot qui prend peur devant les dangers. Nous, les grands griots, ne parlons pas aux peureux. Le vrai griot du Mande fait ce qu'il dit, sauf s'il meurt. C'était cela le métier de griot. Le griot qui met du feu, qui fait allumer le feu, il fait ce qu'il décide. Même si on lui dit de ne pas le faire, il le fait ; il s'en sortira bien portant. C'était cela qui faisait

530

Transkription und Übersetzung stammen größtenteils von Issiaka Ballo.

531

Zeitlich gesehen.

le titre de Tassiriminga (Diabaté in Jansen 1991: 79).

Jeliw führen auch ruhmvolle Taten („exploits“) aus, haben in der Folge Preisnamen, die diese konzentriert wiedergeben, haben eine noble Abstammung, partizipieren am Krieg; vor allem sind sie mutig und halten unter allen Umständen ihr Wort oder gehen in den Tod und werden damit im Zentrum der *horonya* positioniert.

Die Fortsetzung, also die Interpretation Keitas des Zitats veranschaulicht auch besonders gut, wie Zuschreibungen der *horonya* auf den *jeli* angewendet werden: Er nennt Mut und Ruhmstreben als zentrale Motivationen für den Künstler, also den *jeli*:

Ce passage est un exposé de l'idéal du *jaliya* par la grande cantatrice mandingue Siramori Diabaté. L'élément qui frappe le plus dans ce portrait de deux artistes-ngara, Madisilla et Tassiriminga, est leur courage extraordinaire et leur volonté inébranlable de laisser leur nom à l'histoire. Tous les deux sont célébrés pour leur volonté de braver le danger et l'inconnu. Par ce trait, ils représentent des modèles de l'artiste (Keita 1995: 84).

Werden *jeliw* auch als *horonw* angesehen (die sich in einem spezifischen Aufgabenfeld realisieren (s. unten)), organisieren dieselben Prinzipien sowohl *jeliya* als auch *horonya*.

Performativ und diskursiv situationsbedingt hergestellte Differenz

Die Differenz als uneigentliche ist 'unecht', 'nicht wirklich', also nicht essenzialistisch, sondern diskursiv und performativ hergestellt. Deswegen werden zwar scheinbar feste Grenzen gezogen, sie sind aber immer eine in einem jeweils stattfindenen Moment gültige *Erscheinung*⁵³².

Die Bezeichnung als *uneigentliche* Differenz impliziert, daß es sich um eine situativ gemachte Differenz handelt, die erst je nachdem, unter bestimmten Umständen, hergestellt wird⁵³³. Die Differenz ist nicht eigentlich, man könnte sie daher auch als *ironisch* bezeichnen. Eigentlich sind die Figuren von Grund auf gleich, die Differenz ist ihnen nicht eigen, wenn es aber die Situation erfordert, werden sie zum resp. Anderen.

Der *jeli* ist damit, läßt man den zeitörtlichen Faktor außer acht, 'sowohl als auch' (unterliegt nicht einem 'entweder oder')⁵³⁴, in ihm ist immer latent der Andere präsent, wodurch man hier auch von Transdifferenz sprechen könnte. Die Differenz wird als ein situativ gemachtes 'Othering', eine hergestellte Alterität kreiert, die oftmals aus der Perspektive der *jeliw* als ein

⁵³²

Vgl. „La véritable altérité n'est donc pas dans l'apparence, puisque des apparences semblables peuvent cacher une nature *autre* et que des différences d'apparence [...] n'empêchent pas une commune identité de nature“ (Derive 2014: 23f).

⁵³³

Vgl. zu Unbestimmtheit, Wandelbarkeit von Differenz Diawara 1990, Jansen 2001 b: 117-120, 150-152, Bird 1999: 284, Jansen 2004: 31.

⁵³⁴

Der *jeli* ließe sich auch als hybride Konstruktion verstehen, da er aufgrund der Ambiguität des Begriffes 'horon' gleichzeitig *namakala* und *horon* ist. S. dazu Reckwitz 2008.

'Othering' von sich selbst erscheint, durch das sie nicht als ein 'verändertes' Objekt erscheinen, sondern ein selbst performativ gemachtes anderes Subjekt – sie sind nicht vom *horon* kreiert, sondern kreieren im Gegenteil den *horon*.

Der *jeli* übernimmt in bestimmten Situationen die Rolle des *jeli*, in einem bestimmten performativen Kontext und in Relation mit dem *horon*. Nur in dem Moment des *ce* wird er zum Gegenüber, zum Anderen. Tritt er aus ihm heraus, ist der Moment vergangen, ist der *jeli* wieder *horon*. Er behält aber auch dann noch ein Moment der Differenz: die Endogamie gilt auch außerhalb der Begegnung, und auch außerhalb der Begegnung ist eine direkte Herrscherposition für den *jeli* nicht vorgesehen.

Die Performance einer Hochzeitsfeier ist einer der 'Orte', an dem sich die ganze Energie der Differenzsetzung freisetzt, ein Verhandlungs- und Schauraum, eine Bühne der Kreation der Differenz. Literarisch und diskursiv passiert an diesem Ort ein Benennen, Zeigen, Festlegen von Identitäten, das gender- und altersspezifisch verschiedene, vor allem gesungene literarische Gattungen nutzt, die in diesem gemeinsamen Raum aufeinandertreffen – es singen die jungen *horon*-Mädchen ihre satirischen Lieder, die an den Bräutigam und die Schwiegerfamilie gerichteten Droh- und Spottlieder, die der Braut Mut machen sollen, und es singen die *jelimusow* ihre Panegyrik diejenigen erhöhend, die bestimmten Kriterien entsprechen (sollen), die alten Frauen geben der Braut unzählige Ratschläge, usw. Wirkungsintentionen von Lob der Qualitäten der Anwesenden und Mahnung hinsichtlich ihrer Schwächen begegnen sich – es inszenieren sich so performativ die verschiedenen identitätsstiftenden Diskurse, und zwar immer durch die Nutzung von Differenzen, es spricht stets der eine über den anderen, bzw. benennt ihn, erschafft ihn. *Fasa* und *donkili*, zwei so unterschiedliche Genres, treffen aufeinander, treten in einen Dialog, hier wird die Differenz sichtbar und hörbar performativ hergestellt und zwar unter Verwendung literarischer Genres, indem Lieder performed werden, die für die *jelimuso* und die *horonmuso* als Performerin stehen. Hier wird deutlich, wie die Differenz performativ auch mithilfe der Geste des Gebens hergestellt und gestaltet wird: Hier ist der Ort, an dem die *horonmusow* sich als *jatigiw* inszenieren, indem sie den *jelimusow* gegenüber ihre Großzügigkeit unter Beweis stellen. Die Gabe spielt bei dieser Performanz von Differenz eine entscheidende Rolle. Durch das Geben erhöht sich der *horon* zum *horon* und durch das Nehmen ordnet sich der *jeli* als *jeli* unter.

Die Differenz gestaltet sich je nach Situation abhängig von der Selbst- und Fremdszenierung derjenigen, die bei der Begegnung präsent sind, an der Interaktion

partizipieren. Tritt ein Akteur als jeli, als *jatigi* auf? Wird er als *ɲana* angerufen? Die eigene Position ist abhängig von denen, denen man in einer bestimmten Situation begegnet, zu denen man sich positioniert⁵³⁵. Wenn der jeli sein 'Extra', das er hat, ausspielt, macht er sich zum Anderen, mit eigenen Aufgaben, Rollen, Funktionen, Zuschreibungen. Wenn er sich gerade in der Beziehung zum *jatigi* befindet (indem er für ihn singt oder für ihn vermittelt und so die Funktion des jeli ausfüllt), wird die Differenz, die keine 'naturalisierte' ist, gebildet, der jeli kreiert sich.

Ähnlich funktionieren andere Differenzen wie zum Beispiel der Altersunterschied (vgl. Jansen 2001: 149f). Hier ist es ganz offensichtlich: Wer mit einem Älteren zusammentrifft, wird zum Jüngeren. Stößt jemand auf einen Jüngeren, wird er zum Älteren. Ansonsten ist er weder noch. Das Alter ist kein feststehendes Attribut, sondern relativ, es entsteht in der Beziehung. Dies bedeutet die gesellschaftliche Begründung auf einem organisatorischen Prinzip ständiger Hierarchisierung. Fast jede Begegnung, fast jede Beziehung funktioniert nach einer hierarchischen Ungleichheit. Abhängig davon, wem jemand begegnet, mit wem jemand interagiert, ist er entweder über- oder untergeordnet, kann ihm entweder etwas 'sagen', oder muß hören was er sagt: das Kind gegenüber den Eltern, der Jüngere gegenüber dem Älteren, die Ehefrau gegenüber dem Ehemann, der Sohn gegenüber der Mutter, usw. Je nach Positionierung befiehlt man oder fügt sich, abhängig von der Situation und von demjenigen, auf den eine Person trifft, dem sie begegnet, ist sie immer *unterschiedlich* unterschiedlich. Der Status haftet ihr nicht ein für allemal als Stempel an, essenzialistisch, sondern wird immer wieder neu gebildet. „Le statut social au Mandé naît de la distinction faite dans une relation hiérarchique entre les groupes : l'un est supérieur, l'autre inférieur. Selon le contexte et la personne avec qui on est en rapport, le statut social peut être modifié“ (Jansen 2001 b: 118f).

Aufgrund der multiplen Identitäten, die in einem 'Ich' zusammenfallen, greift meistens eine Intersektionalität. Bestimmend für die jeweilige Position sind immer verschiedene Faktoren, die in einer bestimmten Situation zusammenspielen und es steht eine Palette an Verhaltensweisen zur Verfügung, die je nach Situation ausgespielt werden können (vgl. Hoffman 1990: 246f).

Äußerungen zwischen Strategie und Wahrheit

Gerade sprachliche und besonders wertende Äußerungen erscheinen in hohem Maße wirkungsbedacht und nicht mimetisch, das heißt, auf eine tatsächliche, vorher schon existierende Wirklichkeit verweisend, sondern darauf ausgelegt, ein bestimmtes Interesse zu

535

Ähnlich wie bei der Gender-Differenz: Es kommt für eine Positionierung gegenüber dem Mann immer darauf an, ob 'die Frau' als Ehefrau, als Tochter, oder, ganz anders, als Mutter auftritt.

verfolgen und werden auf diese Weise genutzt, um sich in einer konkreten Situation vorteilhaft zu positionieren⁵³⁶; dies gilt auch für die analysierten literarischen Texte. Jansen 2001 zeigt z.B., wie das Epos genutzt wird, um den eigenen Status vorteilhaft festzulegen (Jansen 2001 b: 117), das heißt, die 'Literatur' als performative Äußerung dient ganz eindeutig dieser Positionierung in Relation mit den 'Anderen'⁵³⁷. Mit einem zeichentheoretischen Vokabular ließe sich sagen, es wird bewußt genutzt, daß der Signifikant erst im Aufeinandertreffen mit anderen Signifikanten sein Signifikat erhält, erst in der Verbindung mit anderen Zeichen, erst in der Beziehung seine Bedeutung erhält. Ein Zeichen (oder ein 'Mensch') hat damit verschiedene potentielle Bedeutungen, die sich erst in der Anwendung in einem konkreten Kontext realisieren. Damit einher geht eine Relativierung der Differentialität des Zeichens zu einer, wenn man so will, *Relationalität* des Zeichens (und des 'Menschen'). Im Bewußtsein der Geschaffenheit der Welt durch das Wort (s. unten) wird es ganz bewußt genutzt, um die Welt zu gestalten und damit auch seine eigene Position und die der anderen. Auch aus diesem Grund ist die Reputation durch die jeliw so enorm wichtig. Es erschafft die Welt, die vergangene, gegenwärtige und zukünftige Identität.

Der Unterschied wird dementsprechend gerade deshalb so betont, weil er nicht als selbstverständlich, erachtet wird, quasi als Vergewisserung. Der Unterschied muß immer wieder bestätigt werden, weil er nicht als natürlich angesehen wird. Wie zum Beispiel der Unterschied zwischen Frau und Mann, der sich zum Beispiel in unterschiedlichem Sprachgebrauch zeigt ('N se' / 'N ba' als Antwort auf einen Gruß).

Daraus folgt, daß auch postulierte Hierarchiebeziehungen in gewisser Weise relativiert werden. Hierarchie bedeutet hier nicht automatisch, daß der Untergeordnete macht- und ressourcenlos ist. Die oben angesprochene Konzentration der Handlungsmacht auf die männliche Elite durch das durch Differenz bestimmte Gesellschaftssystem wird zum einen bereits durch die Gültigkeit des Schamprinzips relativiert, durch das in erster Linie die offizielle Lebensversion entscheidend ist und nicht das was im Privaten, Verborgenen geschieht, was für eine gewisse Freiheit sorgt und verdeckte 'Trickster'-Strategien ermöglicht, um eigene Interessen durchzusetzen. Zum zweiten sind mit untergeordneten Positionen spezifische Rechte und Verantwortlichkeiten verbunden, die die Übergeordneten einschränken. Und zum dritten ergibt sich durch das Zusammenspiel verschiedener Identitäten

⁵³⁶

Vgl. dazu z.B. Yamoudou in Diabaté 1985: 63.

⁵³⁷

Vgl. Jansen 2001 b: 116-118, 124, 155, Camara / Jansen 1999: 10f).

in einer Person, die sich je nach Situation manifestieren, bedeutsam werden, ebenfalls eine Relativierung feststehender Machtstrukturen. Das Postulierte, Offizielle und das tatsächlich Gelebte unterliegen damit nicht unbedingt durchgängig einer Identifikation⁵³⁸. Man könnte hier eine Entsprechung zu Foucaults Machtbegriff sehen: „Macht ist für Foucault etwas Dezentrales, das gleichsam an verschiedenen Herden der Gesellschaft aufflackert: Nicht deshalb, „weil sie alles umfaßt, sondern weil sie von überall kommt, ist Macht überall““ (Schmid 2010: 253)⁵³⁹. Potentialität kann hier als „produktives Beziehungs- und Handlungsgewebe, nicht als totalisierende Herrschafts- und Machtlogik“ (Bublitz 2003: 17) verstanden werden.

Differenz durch Funktion

„[C]'est à cause de ton travail qu'on t'appelle jeli“ (Sory Kouyaté, Bamako, 06.06.2013).

„[C]'est une fonction sociale que tu vois à travers moi“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 20).

Der Begriff 'jeli' hat mit einem bestimmten Beruf zu tun, mit einer bestimmten Tätigkeit, einer spezifischen gesellschaftlichen Funktion, die nach Bedarf übernommen und ausgeführt wird. Auch der jeli ist dabei *horon*, kann als das bezeichnet werden, was Schäffter „abgetrennte Ursprünglichkeit“ nennt (Schäffter 1991: 11-42). Er ist der Bruder, der entschieden hat, bestimmte Tätigkeiten und Aufgaben zu übernehmen. Er ist der *horon*, der bestimmte Funktionen übernommen hat⁵⁴⁰ und sich situations- und interessenabhängig einen untergeordneten Status zuschreibt.

Die Ursprungsgeschichten⁵⁴¹, die sich um die Entstehung der jeliya ranken, bestätigen dies. Darin treten oft zwei Brüder auf, die sich infolge eines gemeinsamen Erlebnisses in ihrer Rolle unterscheiden. Die Ursprungsgeschichten machen diese uneigentliche Differenz deutlich, insbesondere diejenige, die zur Erklärung des Patronyms Diabaté herangezogen

⁵³⁸

Die Gesellschaft konstituiert sich als „réseau d'interdépendance“ zwischen den differenten Gruppierungen (Keita 1995: 41), s. auch Johnson 1999. S. 9-23, hier geht es um die „dynamic opposition and sometimes cooperation between the traditional authority structures most often exhibited in Mali as a gerontocracy and the real power structure in Mande societies“ (ebd.: 9).

⁵³⁹

S. auch Foucault 1991: 114f.

⁵⁴⁰

Der Unterschied zwischen Griot und Noble sei eine „division sociale du travail“ (Interview mit Lamane Baye, Dakar, 15.02.2013), „C'est sa fonction qui le différencie des autres“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 207, s. auch ebd.: 20, 23, 174), „On ne naît pas jeli, on le devient à cause de sa position et fonction sociale. (Néi Mariko, Bamako, 06. 05.2013). Auch Ndiaye leitet das Kastensystem von einer beruflichen Spezialisierung her: „les castes sont d'origine professionnelle, étant donnée que chaque caste avait des fonctions déterminées au sein de la communauté. Cette division répondait donc aux nécessités économiques et sociales de la collectivité parce qu'elle correspondait à ce qu'on pourrait appeler répartition du travail en fonction des besoins de la société“ (Ndiaye 1995: 40).

⁵⁴¹

Zum (historischen) Ursprung der *jamakalaw* / jeliw s. Dieng 2008: 15f, 40, Thiers-Thiam 2004: 24-25, Tamari 1997: 110-118, 138, 235-239, 244-247, Roth 2008: 23-24.

wird, in denen zwei ursprünglich (der Abstammung und dem Status nach) 'Gleiche' aufgrund unterschiedlichen Charakters, Talentes und Kompetenzen verschiedene Tätigkeiten ausführen, die ihnen in der Folge unterschiedliche Rollen zuweisen⁵⁴², desjenigen der mit Waffen kämpft, für die Aktion sorgt, und desjenigen, der sie bezeugt und damit für die Ehre und Unsterblichkeit sorgt, das Recht auf Gaben im materiellen wie immateriellen Sinne erhält, womit er sich unterordnet⁵⁴³.

Jeliw erscheinen somit als *horonw* mit Sonderstatus⁵⁴⁴. Es ist eine funktionale Differenz, die je nach Bedarf kreiert wird. Sowohl vermutlich ursprünglich, indem sich die Funktion aufgrund verschiedener gesellschaftliche Bedürfnisse im Rahmen einer Aufgabenverteilung gebildet hat⁵⁴⁵, als auch im gegenwärtigen Moment, wenn sich der *horon* zum *jatigi* macht, hat dies immer einen bestimmten Zweck, ist funktions- und interessengebunden.

Ratgeber, Bote Mediator, Ansporner, Zeuge, Genealogist, Instanz, die über die Ehre der *horonw* wacht, Preissänger, Musiker aktualisiert der *jeli* als soziales Gedächtnis die Vergangenheit für die Gegenwart und gilt als derjenige, der die Gesellschaft zusammenhält, als „artisan“, „mechanicien“, Dienstleister der Gesellschaft.

Auch auf literarischer Ebene zeigt sich die – narrative – Funktion der Differenz, indem sie als Motor für die Gestaltung der Handlung fungiert, der *jeli* stets erscheint, wenn er in seiner Funktion für die textliche Realisierung des Helden gebraucht wird.

Die aufgabenspezifische Spezialisierung geht, entsprechend der identitären Kopplung an die familiäre Linie, mit einer familiären Bindung, das heißt Monopolbildung entsprechend einer familiären Zugehörigkeit und in der Konsequenz der Befolgung der Endogamie einher⁵⁴⁶. Die Endogamie sei Ausdruck „du besoin de la société tout entière de conserver intacts un savoir et des fonctions indispensables à l'articulation de la personnalité de l'ensemble de la société“

542

Horonw können *namakalaw* werden (Ndiaye 1995: 17, Jansen 2001 b: 121).

543

Zusammenhang zwischen Hierarchie und Großzügigkeit auch bei Ndiaye 1995: 22f.

544

S z.B. bei Diawara 1990: 38, hier bezogen auf einen Soninke-Kontext: Zu den „hooro“ gehören „les patrons“ und die „nyaxamalo“ (*namakala* auf Bambara), aufgeteilt nach „compétence technique“ und „fonction sociale“.

545

Ndiaye leitet das Kastensystem von einer beruflichen Spezialisierung her: „[L]es castes sont d'origine professionnelle, étant donnée que chaque caste avait des fonctions déterminés au sein de la communauté. Cette division répondait donc aux nécessités économiques et sociales de la collectivité parce qu'elle correspondait à ce qu'on pourrait appeler répartition du travail en fonction des besoins de la société (Ndiaye 1995: 40).

546

„Fixer l'individu sur la fonction de sa famille est une priorité dans une société où la spécialisation des tâches prend sa source dans les principes fondamentaux dans la vie matérielle et spirituelle [...] nombreux sont les proverbes et les chants qui célèbrent l'individu conscient de son *fasiya* et dont le comportement vise à honorer sa famille à travers l'exécution diligente des tâches et des fonctions définies par la société“ (Keita 1995: 10).

(Keita 1995: 11). Die spezialisierten Berufszweige implizieren die Konstruktion von dafür zuständigen gesellschaftlichen Gruppen, die ihr Monopol immer weiter vererben. Die Endogamie ist ein wirksames Verfahren der Differenzierung, um den Sonderstatus mit den dazugehörigen Funktionen und Privilegien zu erhalten.

Der Ausschluß von politischen Ämtern vermeidet dabei eine Machtkonzentration, wie in den folgenden Abschnitten über die Gabe und die Panegyrik noch deutlicher wird. Die Differenz kann mithilfe eines soziologischen Machtbegriffs als politische Gewaltenteilung verstanden werden, die mit der Herstellung und Regulierung einer staatlichen Ordnung verbunden ist, und zwar derjenigen zwischen Herrschaft und deren Kontrolle: „In der Regelung der Kompetenzen der verschiedenen politischen Institutionen manifestiert sich der Gedanke der wechselseitigen Beschränkung der Gewalten“ (Anter 2012: 46). Der jeli erscheint hierbei als eine politische Institution. Kommt dem jeli Definitionsmacht und Deutungshoheit (Deutungsmacht) zu, so hat der *horon* Entscheidungs- und Verfügungsmacht. Kommt dem *horon* Aktionsmacht zu, so dem jeli eine autoritative Macht, die eine Folgebereitschaft erzeugt, indem sie auf den Willen und das Verhalten Einfluß nehmend einwirkt (vgl. Popitz 1992)⁵⁴⁷.

Herrscher und jeliw regulieren sich gegenseitig, geben und begrenzen sich gegenseitig die Macht: Die jeliw regulieren die Herrschenden, die Starken, Kämpferischen, 'Jüngeren' (s. unten) und sie werden dabei, indem sie immer Fürsprecher sind, indem sie das Rederecht immer für jemand anderen ausüben, nicht für sich selbst, durch ihre untergeordnete Position reguliert. Denn sonst hätten sie durch ihre Rechte, Kompetenzen und Freiheiten zu viel Macht.

In der Bedeutung von Freiheit differenziert sich *horonya* von *jɔnya*, dem Versklavt-Sein auf einer gesellschaftlichen Status-Ebene einer Gruppenzugehörigkeit. Auf der Ethos-Seite allerdings erscheint aber vor allem der jeli als derjenige, der frei ist, besonders im historischen Kontext:

La vraie catégorie d'hommes libres est formée de ceux qui sont castés c'est-à-dire des artisans [...] Ils ne pouvaient être réduits en esclavage et, hormis certaines tares héréditaires, ils étaient maîtres de leur personne, de leur franc-parler et remplissaient des fonctions politiques importantes auprès des souverains (Cissoko 1969: 18).

Er hat Redefreiheit, Bewegungsfreiheit, kann nicht versklavt werden, unterliegt weniger dem Gebot der Scham, etc. Der jeli ist damit der doppelt Freie, wohingegen der *horon* als Subjekt als 'unterworfenener Akteur' erscheint. So bezeichnet auch Ousmane Diarra den jeli als „le seul

⁵⁴⁷

Hierfür ließe sich auch der Begriff der 'soft power' anführen, vgl. Nye 2004.

homme libre, parce que peut dénigrer chacun, personne ne peut s'attaquer au griot [...] c'est lui qui dicte“ (Interview Bamako 06.06.2013).

Aufgrund seines unterschiedlichen Status wird die Funktion erst möglich⁵⁴⁸. Die Nähe zu den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Akteuren ermöglicht sich durch die Differenz. Anders als die Beziehung unter Gleichen ist die von jeli und *jatigi* ohne Rivalität, ohne *fadenya*, die hier ausgeschaltet ist, und ohne Scham voreinander. Differenz wirkt als Unterscheidendes und Zusammenführendes, stellt Zusammenhalt durch Trennung her. In ihrer Andersartigkeit liegt die Möglichkeit der Verbindung. Differenz erscheint hier als Kohäsionsprinzip⁵⁴⁹ oder sogar als Schöpfer einer gemeinsamen Identität.

Interdependenz / Komplementarität

„Ils étaient toujours deux. Le Horon et son Jéli“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 184).

Literarische Texte nutzen den Gedanken der Nähebeziehung Differenter, um mit ihm das interdependente Paar von Held und jeli zu kreieren: „[w]ithout the hero, the *griot*, as *griot*, would have no existence; but the reverse is at least as true also; without his *griot*, the hero would long ago have ceased to be“ (Olney 1975: 17). Held und jeli erscheinen daher zuweilen als Freundschaftsbeziehung oder wie eine einzelne Figur mit zwei Gesichtern, die gemeinsam in einer narratologischen Aufgabenverteilung die Geschichte gestalten. Erst durch die Existenz des jeli, der Aspekte verkörpert, die der Held nicht darstellt, kann seine Geschichte, seine Identität (erzählerisch) hergestellt werden. Die Einheit, Ganzheit der Geschichte wird nur durch den Beitrag Verschiedener möglich, die sich gegenseitig komplettieren.

Aktion und Wort, in denen sich Held und jeli jeweils manifestieren, sind zwei Äußerungen, die sich nicht wesentlich unterscheiden. Die Aktion ist das Wort des Helden und das Wort ist die Aktion des jeli. Aktion und Wort sind beides Handlungen, nicht umsonst spricht man von 'Sprachhandlung' und 'Sprechakt', und in diesem Kontext sind beides Handlungen, die kreativ (oder destruktiv) sind in dem Sinne, daß sie erzähltechnisch die Geschichte entwerfen und vorantreiben, und in dem Sinne, intradiegetisch, daß durch sie der Erfolg der Ehre, also die 'Bestimmung' ermöglicht (oder verhindert) wird.

⁵⁴⁸

Durch die Endogamie ist das Vertrauen aller gesellschaftlicher Akteure, Frauen wie Männer, möglich, durch den Ausschluß von politischen Herrschaftspositionen das Vertrauen der Regierenden. Beides schließt ein Verhältnis unter dem Prinzip der *fadenya* aus.

⁵⁴⁹

Im doppelten Sinne: Die Differenz verbindet die als different gesetzten Individuen und die Aufgabe des einen ist der Zusammenhalt der anderen.

Älterer und Jüngerer⁵⁵⁰

Die Differenz von 'horon' und jeli entspricht der von Jüngerem und Älteren. Das Alter ist ein entscheidendes Differenzierungskriterium in seiner Funktion, die Positionierung zweier Personen zueinander festzusetzen, das heißt, in seiner Relativität in einem bestimmten personalisierten Kontext. Dabei wird dem Älteren das übergeordnete Befehlen und immobile Wachen über die Gemeinschaft, ihr Fortbestehen nach tradierten Werten zugeschrieben, dem Jüngeren hingegen kommt die (kriegerische) Handlungsmacht, die sich außerhalb und in Bewegung realisiert und daher auch erneuerndes Potential hat, zu. In der Identifikation des jeli mit dem Älteren (vgl. dazu Ursprungsgeschichte der beiden Brüder) liegt dessen Autorität als Wächter über dasjenige, was als angemessen, wertvoll, gesellschaftlich respektiert und sanktioniert zu sein hat, über die Normen und damit nicht zuletzt über das, was als demütigend, beschämend und ehrenhaft angesehen ist. Die Zuweisung dieser Verantwortlichkeit generiert die (Handlungs-)Freiheit des horon: Deshalb ist der horon frei, deshalb kann er Fehler machen. Deshalb kann er wagemutig sein. Wenn er Fehler macht, ist die Moral, sind die Werte selbst nicht in Gefahr, denn die jeliw wachen darüber: „S'il commettait une erreur ou s'il était simplement accusé d'en commettre une, la présence de 'l'ancien' permettrait que la tradition elle-même n'était pas menacée“ (Jansen 2001: 151)⁵⁵¹. Deshalb dürfen die jeliw nicht 'handeln', denn darin dürften sie keinen Fehler machen. Als die Älteren wachen sie über die Jüngeren (die Helden), die die Aktionen ausführen, die ihrerseits in ihren 'Sprachhandlungen' eingeschränkt sind⁵⁵².

Can the Subject speak?⁵⁵³ Das gesprochene Wort.

„Les griots sont des nobles. Le griot appartient à une autre noblesse. La noblesse de la parole“ (Babacar Mbaye Ndaak, Interview Dakar 08.02.13).

Mit den beiden prominentesten jeli-Namen aus dem Sunjata-Epos, Diabaté und Ballafasseke, werden zwei die Differenz bestimmende Aspekte benannt, die in der Folge genauer thematisiert werden: der des ihm nichts zurückweisen Könnens und der des jeli als Panegyriker.

⁵⁵⁰

S. dazu v.a. Jansen 2001: 137-155.

⁵⁵¹

Hier bezieht er sich auf die Deklamation des Sunjata-Epos durch einen als 'jünger' angesehenen jeli, über dessen Worte ein als 'älter' angesehener jeli wacht, der Satz läßt sich aber auch auf das Verhältnis von jeli und horon anwenden, gilt also in allen Kontexten, in denen die Differenz älter / jünger hergestellt wird.

⁵⁵²

Dies ist strukturell die gleiche Differenz, die zwischen König und Held besteht.

⁵⁵³

In Anspielung auf den Titel von Spivak 2008: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*.

Die Differenz wird erst aufgrund eines bestimmten Bewußtseins für das gesprochene Wort realisiert. Das Wort, angesehen als die Welt konstituierend, mit schöpferischen und zerstörerischen Kräften, wird daher zugleich nur sparsam ausgesprochen und ist notwendige Voraussetzung für ein Funktionieren der Gesellschaft. Daher sind für seine Handhabung Spezialisten eingesetzt. Diese Oratoren, ausgebildet in der Kunst der Beredsamkeit, verstehen es, das Wort angemessen zu gebrauchen, je nach Situation, aber vorzugsweise kreativ, im Sinne von schöpferisch, gleichzeitig, wird ihnen zugestanden, Dinge sagen zu dürfen, die bei einem anderen Äußerer für Komplikationen sorgen würden.

Der Schlüsselbegriff *kuma*, das Wort⁵⁵⁴, steht im Zentrum der *jeliya* und der *horonya*. Es verbindet und trennt den *jeli* und den, für dessen Reputation er sorgt.

Mieux qu'un geste, la parole est un "acte", wale, appelé à agir, à produire de l'effet, ou à se transformer en "actes concrets", kè wale, si elle ne veut pas demeurer une "parole vide et sans grain". Toute parole néanmoins, disent les Malinké, est chargée de *nyama*, de "force vitale", véhiculée de l'"intérieur". De l'influence de la parole sur la personne dont elle émane et sur l'entourage de cette personne, naît une série de comportements et de relations. C'est ainsi que, véhicule de sentiments humains, la parole est à la fois le meilleur instrument social et un outil irremplaçable de domination: "sans la parole, il n'a pas de pouvoir, se, ni d'autorité, mara" (Cissé 1973: 148).

Der Diskurs transportiert ein waches Bewußtsein für die Wirkung des gesprochenen⁵⁵⁵ Wortes als Sprechakt⁵⁵⁶, eine „forme sociale d'action" (Houis 1971: 69). Seine Macht hat es aufgrund seiner Wirkung, in dem Zusammenhang wird oft der Begriff *jama* verwendet, als potentiell gefährvolle Macht, die im gesprochenen Wort liege – eben aufgrund seiner Wirkung⁵⁵⁷. Dies drückt sich in Sätzen wie 'jama bɛ kuma la' (Das Wort hat eine latent gefährvolle (mystische) sozial wirksame Wirkungsmacht)⁵⁵⁸ und 'fɛn bɛɛ b'a den wolo, kuma de b'a ba

554

Vgl. zur Theamtik des Wortes im Manden-Kontext v.a. Zahan 1963, Cissé 1988: 327, 389-394, Camara 1976, Kassogue 2011: 13-16, Bâ 1993, Thiers-Thiam 2004: 25-26, 39, 43-50, Dramé / Senn-Borloz 1992: 206.

555

Bedeutung der Performance: „The meaning of my words is in the moisture of the breath that carries them" (Bird 1999: 276). Die Bedeutung liegt nicht zuvorderst in den Worten (die niedergeschrieben werden können), sondern im Akt des Sprechens. Ein aufgeschriebener Text wird damit bedeutungslos.

556

Statt der referentiellen Funktion wird die Wirkung betont. Dies steht einem Verständnis des Wortes entgegen, das auf etwas außerhalb des Wortes liegendes verweise, das somit verstanden, analysiert und interpretiert werden kann und soll (→ Hermeneutik), dessen positiv konnotierter Wert die Eindeutigkeit ist, dessen rhetorische Tugenden *claritas* und *perspicuitas* sind, damit das *hinter* dem Wort liegende Signifikat klar zu erkennen ist. Stattdessen ist hier das Wort etwas, das durch seine Existenz etwas bewirkt, etwas auslöst, erschafft. Es kann 'magisch' sein. Es kann jemanden in einen bestimmten Zustand versetzen. Damit hängt auch eine besondere Art der Kommunikation zusammen. Das Wort vermittelt nicht unbedingt Information. Information wird nicht unbedingt durch das Wort vermittelt. Information wird zum Beispiel durch Beobachtung gewonnen. Zu Wort und Bedeutung im Manden-Kontext s.auch Bird 1999: 280ff und 286.

557

S. Zahan 1963: 133. Zu *jama* s. auch Jansen 2004: 29ff, 2001 b: 158f, 165, Hoffman 1995: 39f.

558

Moussa Sow, Bamako 08.05.2013: *jama* als „dangérosité sociale“, „*kouma*, est chargée de *nyama*, c'est-à-dire de cette énergie même qui donne à chaque acte posé son efficacité sociale" (Keita 1995: 49), aber auch: *jama* „renforce les rapports sociaux" (Job Thera, Bamako 07.05.13).

wolo' (Alles gebärt sein Kind, nur das Wort gebärt seine Mutter) aus. Dem Wort wird eine „capacité de création“ (Job Thera, Bamako 07.05.13) zugesprochen, denn das Wort „peut engendrer quelque chose à ce qu'on ne s'attend pas, qc qui n'est pas prévu, dimensions catastrophiques, un monstre. [Une] petite chose produit des grandes effets (Moussa Sow, Bamako 08.05.2013)⁵⁵⁹

Der jeli hat diese Macht unter Kontrolle, weil er die Handhabung des Wortes versteht, als Rhetoriker verfügt er über die Kompetenz, die Wirkung des Wortes zu erzeugen, die er will. Zudem kann er aufgrund seines Status als jeli in seiner Redefreiheit auch Worte aussprechen, ohne zu verletzen, die, aus dem Mund eines nicht-jeli fatale Wirkung wie einen Gesichtsverlust hätten⁵⁶⁰.

In seiner Handhabung des Wortes liegt die Kapazität als Gestalter sozialer Beziehungen⁵⁶¹.

Die Tugend des *horon* ist daher das Schweigen⁵⁶². Er äußert sich in Aktionen. Seine Worte sind seine Taten. „Parler, c'est toujours engager, au sens fort, sa personne car c'est se répandre à l'extérieur avec tous les risques que cela peut comporter pour l'émetteur comme pour le récepteur“ (Derive 2012: 19). Das Sprechen ist ein sich öffentlich Machen, sich dem anderen offenbaren, ein Enthüllen, eine im wörtlichen Sinne 'Äußerung', das nach außen Tragen der eigenen Person, es ist eine Gabe des Selbst auf die man später zurückverwiesen werden kann und das beschämt, wenn ihm nicht entsprochen wird, es nicht wahr ist, daher wird derjenige, der etwas gesprochen, sein Wort gegeben hat, unfrei, zum 'Sklaven'.

Einmal ausgesprochen kann es nicht wieder zurückgenommen werden: Dies wird z.B. in einem Märchen, in dem ein Mann auf seinem Weg einigen unbegreiflichen Phänomenen begegnet, thematisiert. Er kommt an einem kleinen Loch vorbei. Etwas verließ das Loch, aber konnte nicht wieder hinein. Später erklärt ihm ein Wunderwesen, dies sei der Mund, in den ausgesprochene Worte nicht wieder zurückkehren können (Travélé 1923: 107-110). In der Fußnote schreibt der Autor: „Les Bambara disent, lorsqu'ils regrettent une parole: *O kèra dji*

⁵⁵⁹

Daher auch die Zunge als wertvollstes und am wenigsten wertvolles, weil es erschafft und zerstört, dazu eine Anekdote bei Cissé 1988: 326ff, dazu auch Cissé Diabaté 1998: 12f.

⁵⁶⁰

„nyamakala est l'homme effectuant un travail que le tontigi tient pour avilissant et dangereux car il nécessite une initiation au départ [...] La parole sortant de la bouche du griot devient inoffensive [d. h. befreit vom *jama*], car elle vient de celui à qui elle appartient dans la distribution des fonctions sociales“ (Diabaté 1993: 25).

⁵⁶¹

„[L]a parole et l'homme qui détient est indispensable pour la cohésion sociale comme le sang est indispensable à la vie. La parole est une arme fatale et sa maîtrise fait de toi un héros“ (gaoulo Madou, Markala 23.06.2013).

⁵⁶²

Zu Wort und Schweigen s. z.B. Diawara 2003: 275-330, 336-338.

boné yé sa, a té sé ka tié toun. « C'est (comme) l'eau jetée par terre, elle ne peut plus être ramassée »“ (ebd.: 109)⁵⁶³.

Kuma, das Wort, wird dementsprechend aufgeteilt zwischen *jeli* und *horon*: Während die Tugend des letzteren das Schweigen ist, da sein Wort der Wahrheit verpflichtet ist und also dem Einhalten von Versprechen und Sprechen daher immer ein Risiko birgt, ist die Tugend des *jeli* die Rede und der Gesang, mit klaren Funktionen für den *horon*, weswegen es sich hier um eine gegenseitige Bedingtheit handelt, in der *ce*, die Differenz, als Unterscheidendes und Zusammenführendes deutlich wird.

Rhetorik der *jeliw*

Die *jeliya* als Kunst der Rede dient den *horonw*, die notwendigerweise ihr Gesicht wahren müssen und Würde und Ehre (*danbe*) suchen, als Mediation (*kodilan*), Beratung und als Garantie von Renommee. Sie kann also, bezogen auf das Paradigma der Scham als eine „konkrete soziale Interaktion, bei der Verhandlungen und Vollzüge von Anerkennung und Zurückweisung im Mittelpunkt stehen“ gesehen werden (Benthien 2011: 41). In diesen Zusammenhang wird die Aufgabe der *jeliw* gestellt, als Genealogisten, Zeugen und Preis- (oder Spott)sänger des *horon* im Rahmen spezifischer Performances mithilfe eines gezielten Einsatzes der rhetorischen *actio*⁵⁶⁴ aufzutreten⁵⁶⁵. Das Wort des *jeli* unterscheidet sich also in Form und Wirkung von dem des *horon*.

Der *jeli* erfüllt mit dem *fasa* drei Sprechakttypen (repräsentativ, direktiv, deklarativ), während dem *horon* nur ein einzelner zukommt (kommissiv). Das Wort des *jeli* bindet den ganzen Menschen mit seinen Sinnen, seinem Verstand und seinen Gefühlen ein, indem es die Aufgaben des *docere*, *delectare* und *movere* erfüllt, um seine Wirkung zu erzielen⁵⁶⁶.

Der *jeli* versteht es, das Wort in seiner Angemessenheit zu äußern: *fɔcogo* (la façon de la dire), *fɔtuma* (le moment), *fɔyɔɔ* (le lieu) (Nci Mariko, Bamako 06.05.2013)⁵⁶⁷, was dem *aptum-*

⁵⁶³

Ebenso: „Ni i sen ye don i be bo / ni i bolo ye don i be bo / nka ni i nen ye i don bocogo t'i la“ (sinngemäß: „Wenn man irgendwo hingeht, kann man zurück, wenn man was greifen will auch, aber gesagt ist gesagt). (Nci Mariko, Bamako 06.05.2013).

⁵⁶⁴

D.h. alle den Körper betreffenden Merkmale wie Stimme, Mimik, Gestik, Kleidung, etc.

⁵⁶⁵

Die historischen Gattungen der Rhetorik der *jeliw* sind in diesem Rahmen zu verstehen und unterschieden sich daher erheblich von Gattungen wie der Chronik, die auch von *horonw* übernommen werden und nicht der Exaltierung verpflichtet sind.

⁵⁶⁶

Bezüglich der rhetorischen Einwirkung auf die 'Affekte' ist die kulturelle Bedingtheit von Gefühlen zu beachten (s. Benthien 2011: 26), das heißt, hier wäre auch eine Untersuchung zu den spezifischen Affekten, die von den *jeliw* hervorgerufen werden, aufschlußreich.

⁵⁶⁷

Auch hier: „Certaines choses ne peuvent pas se dire, des fois, parce que c'est pas le moment [...] Certaines paroles, celui qui les connaît ne va pas les dire, parce que c'est pas l'atmosphère ni le moment. [...] A Kéla,

und dem *kairos*-Gedanken der antiken Rhetorik entspricht, ohne dessen Beachtung das Wort nicht seine volle Wirkung entfalten oder im Gegenteil unbeabsichtigte Folgen hervorrufen kann.

Die Persuasion, die auch durch das Prinzip der Freigiebigkeit den jeliw gegenüber erleichtert wird, wird vor allem durch die panegyrische Rede erreicht, die Verhaltensnormen transportiert und das Verhalten der Rezipienten beeinflusst. Sie üben darin „instruktive Macht“ und „destruktive Macht“ aus (Kraus 2011: 105f), das heißt, beeinflussen bzw. verringern das Verhalten und Denken der hör̄nw. Ihre Argumentations- und Überzeugungsmittel beruhen darauf, den Adressaten auf das was er stolz ist, auf seine Würde festzulegen und damit das gewünschte Verhalten, die gewünschte Handlung zu verknüpfen. An den Lobpreis schließt sich eine Forderung an, die Rede nimmt dabei oftmals die Form eines Syllogismus an (der Adressat gehört zu einer bedeutenden familiären Linie, Mitglieder dieser Linie verhalten sich in einer bestimmten Weise, daher ist der Adressat aufgerufen, diese oder jene Handlung auszuführen).

Das Wort ist immer auf einen spezifischen Empfänger hin ausgerichtet, der in besonderen performativen Kontexten würdig sein muß, es empfangen zu dürfen.

Spirituelle Wirkungsfunktion

„L'œuvre du Griot est spirituelle“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 24)

Der jeli erscheint auch als Institution, die spirituelle und moralische Bedürfnisse befriedigt. Mitunter werden Epen als sakrale Texte mit der Bibel verglichen. *Sunjata* ist demnach genauso eine Wahrheit, die persönlich an den Menschen gerichtet ist, die auf die Zukunft hinweist, diese mit ihm mitgestalten will, auf die Gegenwart einwirkt, und seine Performance ist genauso erbauend wie ein Gottesdienst⁵⁶⁸, stärkt und kräftigt, bringt in Verbindung mit dem Übernatürlichen, beantwortet Fragen nach Tod und ewigem Leben, spornt an zu eigenem Verhalten, erklärt die eigene Identität, die Herkunft, die Aufgaben auf der Erde,, nimmt die Last des Menschseins hinweg (im christlichen Kontext die Schuld, in diesem Kontext die Scham).

Die Rede der jeliw, insbesondere die Panegyrik, erfüllt daher eine Wirkungsfunktion, die sich als spirituelle bezeichnen läßt⁵⁶⁹. Als Kontrollinstanz über das soziale regulierende Moment

on va lui apprendre: ‘ça, on le dit comme ça à telle occasion, dans telle circonstance, à telle personne. A tel moment, on dit comme ça [...]’ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 152).

⁵⁶⁸

Zur rhetorischen Wirkungsfunktion der Erbauung durch das priesterliche Wort im Gottesdienst vgl Theremin 1814.

⁵⁶⁹

Es ist hier nicht die Stelle, um ausführlich die religiöse Dimension der jeliya zu analysieren, gleichwohl soll

der Scham, die mit Panegyrik und Spott über das Renommee der Person wacht, ähnelt der jeli der Priesterfigur im Christentum. So kann man *Sunjata* wie die Bibel als Teil der Weltliteratur lesen oder als 'Heilige Schrift'.

Durch die Panegyrik wird die latente Beschämung, die ja als das größte und unbedingt zu vermeidende Übel angesehen ist, von einer Person abgewendet, 'abgewaschen', weswegen ihre Funktion des Erschaffens der guten Reputation als „laver la honte“ bezeichnet wird (s. Jansen 2001: 179)⁵⁷⁰. Sie befreit von der Beschämung wie in einer 'Schuldkultur' das Wort des Priesters von der Sünde. Sie zeigt mit der diskursiven Unsterblichkeit die Möglichkeit des Überwindens des Todes auf⁵⁷¹. Eine religiöse Funktion übernimmt der jeli auch als Instanz, die normgerechtes Verhalten definiert. Alle sakralen Texte lehren das gute Verhalten. Und die Lehre des guten Verhaltens ist immer angebunden an eine Form von Transzendenz. So ist es auch hier. Das gute Verhalten ist in Relation zu sehen mit den Vorfahren und verweist auf das ewige Leben⁵⁷². Es verweist ins Jenseits.

„[A]u moment où on chantait janjon, si tu toussais pendant la chanson, on te tuait“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 156).

Das Wort des jeli ist heilig, realisiert sich an heiligen Orten⁵⁷³ und wird in rituelle Praktiken eingebunden. Nicht die Semantik der Worte schafft die gesamte Bedeutung, sondern die Tatsache der Äußerung (vgl. Roth 2008: 59, Barber 2012: 109). Es entfaltet seine Wirkung erst im Rahmen einer 'religiösen' Zeremonie, die als solche von den Anwesenden definiert wird.

Nicht jeder ist autorisiert, 'würdig', das Wort, das solcherart erbaut, zu empfangen, geschweige denn, es auszusprechen. Der jeli ist das Medium, (als 'semiotische Tragfläche' (vgl. Knappe 2000: 90) eines Wortes, dem das *nama*, die kreative wie zerstörerische Lebenskraft innewohnt, die sich insbesondere bei der Deklamation der *fasaw* entfaltet: „le griot doit-il prendre certaines précautions contre le *nyama* libéré par l'évocation des fondateurs des grandes lignes. Et l'auditoire doit faire un cadeau au louangeur ce cadeau constituant un

zumindest auf einige entscheidende Aspekte eingegangen werden.

⁵⁷⁰

S. Jansen 2001b: 166 sowie das Sprichwort „Jeliya (le griotisme) est comme le ceinturon d'un pantalon; quand on l'enlève, le pantalon descend sur les pieds“ (in Jansen 2001: 157, nach Zobel 1997). In dem Vergleich drückt sich metaphorisch die Funktion der jeliw aus, notwendig für das Vermeiden der Beschämung zu sein. Die Hose bedeckt die Scham, ohne Gürtel fällt sie, das Beschämende wird öffentlich.

⁵⁷¹

„Mogotogo dE ka jan n'i si ye“ („The reputation of men outlasts the time of their life“) (Jansen 1995: 124).

⁵⁷²

Das diskursiv hergestellt wird, s.unten.

⁵⁷³

Kela als „lieu spirituel“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 159).

sacrifice qui annihile le *nyama* dont les ancêtres sont porteurs“ (Diabaté 1993: 34). Die Gabe an den jeli kann also auch unter diesem spirituellen Gesichtspunkt verstanden werden.

Gaben

„Quand un Diabaté parle, on cède ; si on ne cède pas, on craque“ (Kamara 1991: 139).

Der Status und die Funktionsweise der jeliya wird entscheidend von dem Aspekt des Gebens bestimmt. Der *jatigi* ist seinem jeli gegenüber zum Unterhalt verpflichtet; diesem steht das Recht des Erbittens zu⁵⁷⁴. Das Prinzip der Freigiebigkeit gegenüber dem jeli erstreckt sich sowohl auf Materielles⁵⁷⁵ wie auch auf Immaterielles, das heißt auf Gaben in Form von Geld- und Sachgeschenken wie auch auf Nachgiebigkeit seitens des *horon*, der neben Waren dem jeliw auch sein Handeln schenkt, wenn dieser eine Forderung hinsichtlich der Ausführung oder Unterlassung einer Handlung stellt, bestimmte vom jeli verlangte Taten ausführt, die sich wiederum auf sein Renommee auswirken. Das Patronym Diabaté, dessen Bedeutung in Verbindung mit der Episode der beiden Jägerbrüder im Sunjata Epos generiert, als 'derjenige, dem nichts zurückzuweisen ist' tradiert wird, benennt diesen Aspekt ausdrücklich⁵⁷⁶ und verankert es im Zentrum der jeliya.

Das Recht des Erbittens bzw. die Pflicht des Nachgebens ermöglicht nicht nur die Mediation der jeliw, sondern deren Rolle als Provokateure von Aktionen, die zu Renommee führen und ist damit ein Instrument der Gestaltung einer unsterblichen Identität entsprechend des Leitprinzips der *malo*.

Als Empfänger von Gaben ordnet sich der jeli dem *jatigi* unter. Damit wird deutlich, daß es sich um ein komplexes Abhängigkeits-, Macht- und Hierarchieverhältnis handelt, in dem der jeli eine Inferiorität akzeptiert, mit der ein erheblicher Einfluß auf den Übergeordneten verbunden ist.

⁵⁷⁴

Er identifiziert sich damit aber keinesfalls mit einem Bettler. Er unterscheidet sich vom Beettler sowohl in der Art und Weise des Bittens als auch in der Legitimation: „Le griot peut ressembler à tout, sauf un mendiant. Ce dernier, dans la plus grande modestie, demande l'aumône au nom de Dieu. [pitié] Quant au griot, il peut être exigeant voire arrogant, menaçant. Mais, surtout, il ne quémande pas au nom d'Allah. Son acte puise sa légitimité dans l'histoire, réelle ou mythique, que lui et ses patrons éventuels cultivent (Diawara 2003: 173). der Unterschied zum Bettler liegt auch im Unterschied der Gabe an den jeli, die auf das Prinzip der Reziprozität gründet (s. unten), während die an den Bettler ein almosen ist, das heißt, einseitig, ohne Erwaqrtung einer Erwidernng (vgl. Därmann 2010: 25).

⁵⁷⁵

Bezüglich der Gaben an die jelimusow spielt auch der Gender-Faktor eine Rolle, wodurch eine Intersektionalität entsteht: In der jelimuso kommen mit der Position des jeli und der Frau zwei Identitätsmuster zusammen, den beiden der Status der Empfangenden zugewiesen wird.

⁵⁷⁶

Wie um die Bedeutung dieses Namens zu kompensieren, um deutlich zu machen, daß damit keinesfalls eine bettlerartige Passivität verbunden ist, sind gerade die Diabaté-jeliw tendenziell äußerst darauf bedacht, sich als eigenständig, autonom, kühn und mutig darzustellen (vgl. Werk von Massa Makan Diabaté, die Sunjata-Version von Diabaté / Jansen).

„[L]e don est un moyen de s'acquérir du prestige“ (Jansen 2001: 178). Freigiebigkeit veredelt, „ennobles“ (Roth 2008 5), weil sie zeigt, daß der Geber über Ressourcen verfügt, entweder materieller Art oder in Bezug auf Fähigkeiten, die ihn besondere Taten ausführen lassen und erhöht dadurch seinen Status. Durch den Lobpreis der jeli, der sich mit der Gabe erhöht, steigert sich dadurch das Renommee, das heißt, es ergibt sich eine gesteigerte diskursive Identität⁵⁷⁷. Dies kann mithilfe der Gabentheorie von Mauss weiter vertieft werden, in dessen einflußreichen *Essay über die Gabe* (1923/24)⁵⁷⁸ er auf das Phänomen der Verpflichtung zur Erwidierung einer Gabe, die er zeit- und ortsunabhängig beobachtet, hinweist und versucht, ihm auf den Grund zu gehen: „Was liegt in der gegebenen Sache für eine Kraft, die bewirkt, daß der Empfänger sie erwidert?“ (Mauss 1978: 13).

Mit Rückgriff auf seine Thesen läßt sich die Gabe des *horon* an den jeli als Teil einer Form eines Austauschs begreifen, der sich auf die Identität des *horon* auswirkt. Die jeli Performance kann man als Performance der Gabe, genauer gesagt des Erwiderns einer Gabe verstehen. Dadurch wird die Beziehung zu einer Austauschbeziehung.

Der *horon* gibt dabei etwas von sich selbst: „[...] die Sache selbst hat eine Seele, ist Seele. Woraus folgt, daß jemand etwas geben soviel heißt, wie jemand etwas von sich selbst geben“ (Mauss 1978: 26)⁵⁷⁹. Mauss sieht hinter der Verpflichtung zur Erwidierung einer Gabe als Erklärung, mit der Gabe, die er als beseelt versteht, gebe der Gebende einen Teil seiner Seele, also seines Selbst dem Empfangenden, den dieser, nun von dem Geber, dessen 'Seele' er mit der Gabe aufgenommen hat, „besessen“, zurückgeben muß, um sich nicht seiner latent gefährlichen Macht auszuliefern (vgl. ebd. und Därmann 2010: 18f, 109). Sowohl in der Aktion als Gabe⁵⁸⁰ als auch in der Geldgabe liegt ein Teil der Person des *horon*, der damit seine (dem *horon*-Ideal entsprechende) Persönlichkeit preisgibt⁵⁸¹.

Mauss spricht von einer *mélange*, die beim Geben entstehe und die Trennung von Subjekt und Objekt aufhebe: „Person wird Sache, Sache wird Person“ (Schüttpelz in Därmann 2010: 19).

⁵⁷⁷

Auf den Zusammenhang zwischen Gabe, Status, Ansehen und Demütigung geht sehr knapp auch Därmann in ihrer Besprechung der Gabentheorie von Mauss ein. Wer gibt, hat hohes Ansehen, wer nicht erwidert, steigt in der Hierarchie ab, was einer Demütigung gleichkommt (Därmann 2010: 26).

⁵⁷⁸

Es schließen sich u.a. Arbeiten von Georges Bataille, die sie als „exzessive Verausgabung“, von Claude Lévy-Strauss, der sie im „reziproken Tausch“ untersucht, von Jacques Derrida, der die „reine Gabe“ beschreibt und Serres, der sie durch „parasitäres Nehmen“ ersetzt, an (vgl. Därmann 2010: 13).

⁵⁷⁹

Dieses Prinzip der Gabe wird nach Därmann am deutlichsten im ersten Schluck Nahrung, der Muttermilch, verdeutlicht (Därmann 2010: 21).

⁵⁸⁰

Die ist so bei Mauss nicht zu finden ist, wiewohl der Begriff der Gabe auch bei ihm mehr einschließt als nur das Geben von Gegenständen (vgl. Därmann 2010: 27).

⁵⁸¹

Vgl. MacNee 2000: Autobiographie als Gabe.

Die Gabe des *horon* ist er selbst, er veräußert sich selbst in seiner Gabe, „er wird im Geben zugleich zu dieser seiner gegebenen Sache“ (Därmann 2010: 21), die ein Geldschein oder eine ehrenhafte Aktion sein kann; dieses Selbst des *horon* geht auf den *jeli* über, der es, zu seinem *jatigi* geworden, man könnte sagen, wieder freiläßt, zurückgibt, indem er es durch die panegyrische Rede gesteigert, diskursiv veräußert, wodurch er wieder sein eigenes Selbst annimmt, sich wieder auf sich selbst reduziert. In seiner Gabe bestätigt und unterbricht der *horon* die vom *jeli* ausgeführte Steigerung seines Selbst, um diese nicht zu einer Übersteigerung werden zu lassen⁵⁸². Diese *mélange* besteht hier also aus drei Bestandteilen: dem *horon*, seiner Gabe, und dem *jeli*, die im (ritualisierten⁵⁸³) Moment des Gebens und Nehmens und Zurückgebens eins werden. Der *jeli* als der sprechende Mund des *horon*, als dessen sich äußernde Teil, wie es in der Textanalyse häufig zu beobachten war, läßt sich so erklären, wodurch sich letztlich die Identität des *horon* manifestiert.

Mauss verbindet mit der Theorie der Gabe eine Gesellschaftstheorie, nach der sich Gesellschaft / Sozialität erst durch einen ständigen Austauschprozess immer wieder neu bildet, das heißt, weder als Vorstellung von „einem substanziellen Ganzen“, noch als Masse einzelner Individuen, sondern durch den ständigen Austausch *zwischen* zwei verschiedenen, also durch das Prinzip der Differenz (Därmann 2010: 23), das erst die Beziehung erschafft, womit hier wieder zum Ausgangspunkt zurückgekommen wird, an dem Differenz als Voraussetzung für die Gesellschaft begriffen erläutert wurde, als auch die Bedeutung von Differenz als *ce* im Sinne eines Dazwischen, eines Zwischenraumes verdeutlicht wird.

Die Gabe erscheint in diesem Kontext als ein Mittel, Differenz (vorübergehend) aufzulösen (indem der Gebende zum Empfangenden wird und andersherum), und zugleich durch die Schaffung einer (vorübergehenden) Asymmetrie, eines hierarchischen Verhältnisses herzustellen.

Aus Sicht von Mauss ist es daher die eigentümliche Funktion des Gabentausches, eine Beziehung zwischen einander fremden Gesellschaften, Personen und Individuen zu stiften, und das heißt, einen Zwischenraum zu eröffnen, der die Gabenpartner chiastisch voneinander trennt und zugleich miteinander verbindet (Därmann 2010: 24).

Der *jeli* wird damit zum *jeli*, wenn er zum *jatigi* wird. Die Differenz wird zur Differenz, wenn sie zur Identität wird. In der Identifizierung liegt die Differenz. Mit Mauss' Gabentheorie

582

Die Enormität, die die Gaben mitunter annehmen, erscheinen als eine Verausgabung, die mit dem *fadenya* Prinzip zusammenhängt (die *horonw* stehen untereinander in einem Verhältnis der Rivalität, in dem der eine den anderen zu überbieten sucht) und damit, daß in der Gabe eine Idealisierung des Selbst vorgenommen wird. Sie ist die Kreation eines Selbstbildes, das einem hochgesteckten Ideal entspricht, ein sich zu etwas machen, was man gerne wäre.

583

Das Geben geschieht immer „durch einen performativen Akt, eine spezifische Aufmachung und ritualisierte Körpertexnik des Gebens“ (Därmann 2010: 21).

könnte man sagen, in Bezug auf das oben zur Gabe beschriebene, gibt der *jatigi* dem *jeli*, wird dieser dadurch zum *jatigi* und muß durch die panegyrische Rede durch die er diese Gabe erwidert, dem *horon* sein gesteigertes Selbst zurückgeben, wodurch er wieder von der 'Seele' des *jatigi* befreit, nur mehr er selbst ist – dann aber nicht mehr *jeli* ist. *Jeli* und *jatigi* sind also zwei Teile eines ganzen. Sie bilden eine gemeinsame Identität in der Performance des Gebens und Erwiderns.

„Un bienfait toujours oblige. A un bienfait, un griot comme tout homme est tenu à la reconnaissance“
(Kourouma 1990: 44)

Mauss weist darauf hin, daß Gaben nicht immer und automatisch eine Gegengabe provozieren, daß sie also möglicherweise unerwidert bleiben können (vgl. Därmann 2010: 25). In dem hier untersuchten Kontext erhöht sich durch das Leitprinzip der Scham, die eine Nichterwiderung als schamlos begreifen läßt, die Wahrscheinlichkeit, daß die Gabe keine folgenlose Investition bleibt. Dasselbe Prinzip sorgt für ein ständiges Streben nach Renommee, womit es großzügiges Geben als zentrale Handlungsanweisung installiert.

Der *horon* mit seiner Pflicht zum Geben zur Steigerung des Selbst, der aber selbst nichts annehmen darf, um sich nicht zu erniedrigen, ist auf den *jeli* als Bittenden und Empfangenden angewiesen.

Panegyrik und Renommee

„Pour chasser l'appréhension qui s'était quelque peu emparée de lui et se donner du courage, il se mit à chanter [...] Ce morceau faisait partie d'une chanson composée en l'honneur de Koonin, un guerrier bambara tué à Noongon à la fin du XIX^e siècle“ (Bâ 1982: 314).

Koonin, durch eine ruhmvolle Handlung in das Korpus der *fasaw* der *jeliw* aufgenommen, wodurch sein Name weitergegeben für seine Unsterblichkeit sorgt, ermutigt selbst wiederum Protagonisten nachfolgender Generationen zu ebenso ehrenvollen Handlungen.

Das *fasa* nutzt die identitäre Verknüpfung mit der familiären Linie, um in der Anerkennung dieser Identität eine dementsprechende Selbsterkenntnis zu bewirken, die ein ebensolches Verhalten provoziert, mit dem Ziel, die Vorfahren nachzuahmen und zu übertreffen.

Eine gute, die eigene physische Lebenszeit überdauernde Reputation, das Renommee ist entscheidend, insbesondere für die epischen Helden, da in ihm der Gegenpol zur unbedingt zu vermeidenden, selbstzerstörerischen Beschämung liegt, damit wird die existenzielle Rolle der *jeliw* als dessen Urheber durch panegyrische Performances, die ein Mittel der (Über)Steigerung des Selbst⁵⁸⁴ darstellen, evident.

584

Vgl. dazu Hybris als Gegenpol zu Scham in Lewis 1993: 91. Darauf wird in Aussagen bezug genommen

Das Selbst als ehrenhafte Person realisiert sich nicht durch entsprechende Taten allein. Sie müssen von einer dazu legitimierten Instanz in spezifischer Weise öffentlich gemacht werden. Eine panegyrische Performance ist weit mehr, bzw. etwas anderes als *über* eine Person zu sprechen. Es handelt sich vielmehr um ein Benennen (vgl. dazu auch Fédry 2009) und damit ein Definieren, ein Erschaffen einer idealen Identität und gestaltet damit zugleich die Beziehung zu anderen. In der Panegyrik kreiert sich die Identität entsprechend der oben beschriebenen Leitwerte der *horɔnya*. Diese Identität⁵⁸⁵ wird durch das Wort eines Anderen hergestellt, steht also unter der Voraussetzung der Differenz. Das Wort, von einem anderen ausgesprochen, konstituiert die eigene Identität. Man kann sich nicht seinen eigenen Namen geben, seine eigene Identität selbst schaffen, Man ist dafür angewiesen auf andere, die sie einem *sagen*. Die Identität wird diskursiv hergestellt vom *Anderen*, und zwar sowohl die individuelle als auch die kollektive Identität der Person⁵⁸⁶. Dieses Element der *jeliya* sorgt also für ein nicht unbedeutendes Machtpotential der *jeliw*.

Typen der Differenz

Im folgenden wird die diskursive Ausgestaltung der Differenz in verschiedene typisierte Konstellationen zusammengefaßt. Im literarischen Diskurs tritt die *jeli*-Figur in Beziehung zu verschiedenen anderen Figuren auf, das heißt es bilden sich verschiedene durch ihre Differenz verbundene Paare. Mit dem Begriff '*horɔn*' in seinem Verhältnis zum *jeli* sind immer spezifische Figurenkonstrukte gemeint. Es wird in den analysierten Texten narrativ jeweils eine bestimmte Differenz hergestellt, z.B. zwischen *jeli* und *jatigi*, oder die zwischen *jeli* und Prinzessin, oder zwischen *ɲana* und *ɲaara*, zwischen *jeli* und *tɔntigi*.

Jeli und *jatigi*

„[L]es Dramé nous appartiennent, les Dramé, c’est nous. Si vous touchez Bassoulé [...] vous saurez que,

wie: Die Preislieder fungieren als „invocations to action, to the creation of disequilibrium through which the entire society can *rise to grandeur*“ (Bird 1976: 97); „C’est le rôle du Jéli, d’honorer son Horon, dans l’assemblée, parmi les autres Horon, de *le faire valoir*“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 195). Daher stoppen die Gepriesenen mit einer Gabe den Preisgesang der *jeliw*, bevor er ein zu sehr übersteigertes Bild des eigenen Ichs erschafft, das mit der Realität nicht mehr korrespondiert, wenn sich das diskursiv hergestellte Ideal zu weit vom tatsächlich realisierbaren Ich entfernt.

585

Anhand der Panegyrik wird auch wieder der Unterschied von *horɔn* und *jɔn* deutlich. Sie singen nur für Freie, für Inhaber einer Identität. Wer keine Identität hat, den kann man nicht preisen. Der *jɔn* als Würde- und identitätsloser, als Schamloser, wird nicht Adressat eines Preisgesanges.

586

Wie Gehrman es für das autobiographische Schreiben von Ken Bugul feststellt: „Le Nous qui se construit dans une progression lente et douloureuse chez Bugul, est avant tout un Nous textuel, littéraire. [...] la critique a la plupart du temps considéré la communauté africaine comme un fait essentiel existant avant le texte autobiographique, étant même le seul point de départ possible. Si la *construction* du Je en tant que processus identitaire qui a lieu à travers l’écriture a largement été acceptée par les interprètes, le Nous a été pris comme une instance essentielle, élément incontournable, si flou qu’il soit, de la réalité extratextuelle“ (Gehrman 2006: 192).

Sunjata, die Referenz schlechthin, das Modell überhaupt, tritt als – wenn nicht der erste, so doch als einer der bedeutendsten – *jatigi* auf, legt er doch in seinem 'Testament' die Rolle, die Aufgabe, den Status der jeliw fest und wird als mächtige Figur inszeniert, die für das Wohl der jeliw Sorge trägt, in seiner Tätigkeit des *jatigi* als Gastgeber und Dienstherrn.

Diese Beziehung wird auch zwischen den jeliw, die in den Texten als die Performer der hier analysierten Texte auftreten und ihren sich im Text inszenierenden Transkriptoren / Übersetzern / Herausgebern / Kommentatoren hergestellt, z.B. nennt Cissé Kamissoko „djéliba“, und Kamissoko nennt Cissé „N'Djatiguikè“, das Cissé folgendermaßen erläutert:

n' pour ne, mon; djâ, « double » ou esprit agissant de la personne ; tigi, « détenteur » ; kè, homme : « homme qui protège l'esprit et veille sur la vie de quelqu'un ». Pour le Mandingue, l'hôte qui reçoit doit veiller par tous les moyens aux intérêts matériels, moraux et spirituels de celui qu'il reçoit (Cissé / Kamissoko 1988: 5).

Der jeli stellt sich unter den Schutz des *jatigi*, seiner *jigi* (Hoffnung), ist dessen Gast, der Schutzbefohlene, der *jatigi* muß dem jeli gegenüber als Gastgeber auftreten und daher für ihn sorgen und erhält darin einen übergeordneten Status, der mit seiner Position als Gebendem einhergeht. Die Beziehung von jeli und *jatigi* wird in den meisten Texten eher latent mittransportiert, wohingegen sie in einigen anderen, wie bei Sisòkò 1977 und Kéita 1975, explizit, einmal aus Sicht der jeliw, einmal aus der Perspektive eines jungen Mädchens, thematisiert wird.

König und jeli

„C'est lui qui fait la gloire du roi, par rapport à la population, par rapport aux gens qui sont autour de lui.
Sans Jéli, il n'est rien“ (Dramé / Senn-Borloz 1992: 183).

Als König erscheint der *horon* bei den arabischen Autoren, im Sunjata- und Segu-Epos, also als *mansa* bzw. *faama*, auch bei Sissoko und Ly, bei M. M. Diabaté, Kourouma, Tembely (als Lamido) und Bâ. Der König als der Reichste und Mächtigste, also als der, der am meisten geben kann, sowohl materiell als auch immateriell, ist der größte *jatigi* und ist als solcher unbedingt angewiesen. Seine Rolle als König realisiert sich in Abhängigkeit vom jeli, der seine Macht ermöglicht. Der König braucht den jeli als Redner, als Propagandist, um seine Macht ausüben zu können, damit seine Macht nicht nur auf Gewalt beruht und damit langfristig möglich ist⁵⁸⁷.

587

Macht ist umso größer, je weniger sie mit physischer Gewalt auskommt (Anter: 2012: 125f, s. auch Han 2005). Macht ohne Gewalt kann den ganzen Menschen erfassen, also auch sein Denken, wohingegen Macht durch Gewalt beim Körper stehenbleibt. Vgl. dazu die *Sunjata*-Episode von Ballafasseke bei Sumanguru. Er bleibt nur, weil er physisch gezwungen wird, sein Geist aber bleibt frei und bei der ersten Gelegenheit

In der Figur des Königs zeigen sich die Ethos-Aspekte des Worthaltens und Schweigens in extremer Form. Da der König das Ideal des *horon* unbedingt verkörpert, redet er nur über den *jeli* mit anderen, er äußert sich – im Sinne von preisgeben – öffentlich also ausschließlich über den *jeli*, der dadurch zu seinem *alter ego* wird. Als Realisierung eines Ideals muß er unter allen Umständen eine Beschämung, die durch das sichtbar (oder hörbar-) Werden einer Abweichung hervorgerufen würde, vermeiden. Er braucht ein entsprechendes Renommee: Der Mächtige muß mächtig scheinen, um mächtig zu sein. „Reputation of power, is power“ (Hobbes in Anter 2012: 131).

Tontigi, tonjon, cefarin und jeli

Mit dem 'Träger der Pfeilköcher' und dem 'kühnen Mann' treten zwei vor allem epische, vorkoloniale Heldenfiguren auf, die sich durch ihre kriegerischen Aktionen bestimmen. Ihr Renommee liegt in kämpferischen Handlungen, Duellen begründet, wie der König manifestiert sich hier eine maskuline *horonya*, die auf den *jeli* als Zeugen, als 'Reporter' im eigentlichen Wortsinn angewiesen ist, denn sie muß, anders als der König, ihren Wert als Held erst unter Beweis stellen. Ihre Handlungsmotivation ist ihre Reputation, der sie alles andere unterordnen.

Der literarische Diskurs hat allerdings ein zwiespältiges Verhältnis zu diesen Figurentypen: Im Epos als vorbildhaftes, nachzueiferndes Ideal, das sich durch Todesmut, Witz, magische Protektion und Kunst des Waffenkampfes auszeichnet, den Ehrenkodex minutiös verfolgt, darin eine der zentralen Verkörperungen in Bakarijan realisiert, wird seine Gewalttätigkeit zum kritischen Moment, wo sie der Selbstbeherrschung und dem Maß entbehrt und sich gegen Wehrlose richtet (Lamidu bei Sisòkò) oder wird gar zum Inbegriff eines ausbeuterischen Systems der Sklaverei, in dem der vorgebliche noble Heldenmut in sein Gegenteil, die Feigheit und Beschämung verkehrt wird (Ly, auch die *tonjonw* als stereotype Gruppe in den Epen um Segu).

ɲana und ɲaara

Der *ɲana* als Held ist eine Steigerung des *cefarin*: Das Wörterbuch definiert: „1 Môgô min bê bêê Dan damajira kênê kan; dankelen ko dô la“ (MAKDAS 2008), also als „Mensch, der alle auf dem Platz des Wettkampfes übertrifft, eine Person, die in einer Sache nicht zu übertreffen ist“; „2 Min ka farin, min ka ko ye maaw nyêkôrô se“, also der Wilde, Kühne, der in seinem Handeln übertreibt. Auch Mariko z.B. bezeichnet den *ɲana* als „quelqu'un avec un pouvoir extraordinaire, au dessus de l'ordinaire, [avec la] possibilité de dominer les autres“ (Nci

widersetzt er sich, genauso wie die Frauenfiguren Niélé und Nyagalen in Ly und Sisòkò.

Mariko, Bamako 06. 05.2013), er entspricht somit einer Figur mit einer Machtposition: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht“ (Weber 1980: 28) und damit zusammenhängend die Möglichkeit zur Einwirkung auf Verhalten und Denken anderer. Er zeichnet sich durch seine *sebagaya*, seine Handlungsmacht, Suprematie, Potentialität, sein Können aus. Dies muß sich aber nicht ausschließlich auf den Waffenkampf beziehen, ist daher auch übertragbar auf andere als kriegerische Kontexte, er ist aber auf jeden Fall jemand mit entsprechend bedeutender Reputation.

Auch hierfür ist das eindrucklichste Beispiel die Figur Sunjata, vor allem bei Diabaté und Cissé / Kamissoko.

Le N'gara est une personne qui travaille avec la parole et qui fait peur. Il est prêt à affronter toutes les souffrances au profit de la cohésion et de la paix. Quand on [entend par] exemple qu'une telle personne a repudié sa femme et qu'il ne veut rien entendre, le N'gara va l'affronter. Lorsqu'il y a des différents entre familles et villages, le N'gara est sollicité.

On avait peur du N'gara qui se distinguait par les caractères suivants :

Sa maîtrise totale de l'histoire du milieu et des familles

Son humilité

Sa partialité

Sa disponibilité

En plus de ces principaux caractères, rares sont les Ngara qui n'ont pas de connaissances mystérieuses. Ce qui augmente leur poids dans la résolution des conflits.

Aujourd'hui nous pensons que le N'gara est celui qui détient le mauvais sort, qui peut tuer ou faire du mal. Oui, il peut faire du mal car c'est lui qui détient tous les secrets de la société. Un N'gara ne tue pas, n'humilie pas, il conseille et s'impose par sa droiture. Le N'gara est celui qui appartient à toute la société sans distinction de classe et d statut. Pour lui, 5 francs est égal à 5000 F ; l'or est égal au zinc, on ne donne que ce qu'on a. (Madou Gaoulo, Markala 23. 06. 2013).

Eine bedeutende Reputation kommt auch dem *ɲaara* zu, eine Bezeichnung, die sowohl für männliche als auch weibliche Akteure angewendet werden kann, deren Außerordentlichkeit sich als den *ɲamakalaw* Zugehörige, auf Sunjata zurückgeführt⁵⁸⁸, in ihrem Talent als HandhaberInnen des Wortes zeigt, das sie virtuos z.B. in der gekonnten Anwendung von Sentenzen und Sprichwörtern und damit in allen seinen latenten Möglichkeiten, das heißt aufbauenden, friedensstiftenden und zerstörerischen Wirkungen beherrscht. Der *ɲaara* ist die Verkörperung des Ideals des *jeli*, der, unerschrocken und entschlossen, vor niemandem zurückweicht. Er zeichnet sich durch seine respekteinflößende Integrität, die sich nicht korrumpieren läßt, aus, die ihn zum Meister über Verehrung und Beschämung, über Existenz und Destruktion von Identitäten macht. Der Status eines *ɲaara* wird dementsprechend nur wenigen, und zumeist nur Gestalten vergangener Zeiten, zugestanden⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸

Vgl. Cissé / Kamissoko 1988: 233, Jansen / Diabaté 1995: 130.

⁵⁸⁹

z.B. Cissé nennt Wa Kamissoko so, d.h. einen "traditionnaliste de talent" (Cissé 1988: 1), M. M. Diabatés

Entwirft das Zitat von oben ein Bild des *ɲaara*, der sich durch seine Fähigkeiten als Mediator auszeichnet, so wird der Begriff doch meistens angewendet auf jemanden mit überragendem Talent im Bereich der Musik, vor allem des Gesangs, der sich in jeder beliebigen Situation in gekonnten Improvisation zeigt. Er wird bezeichnet als „Dônkilidala min ye ngana ye, a dawula tigiba“ / „Ein überragender Sänger⁵⁹⁰ mit großem Charme (MAKDAS 2008), als „maître chanteur“ (Johnson in Biebuyck / Mongo-Mboussa 2004: 14), als „quelqu'un qui possède la science de la composition musicale [...qui] fait peur aux autres artistes“ (Nci Mariko, Bamako 06.05.2013)⁵⁹¹.

XVII Diskursive Tendenzen

Je nachdem, wie sich ein Autor, eine Performerin positionieren und welche Wirkungsintention er oder sie hat, wird das Bild vom *jeli* angepaßt und damit die Differenz jeweils neu verhandelt. Das bedeutet, daß Differenz immer wieder neu entsprechend von Situation und Interesse gebildet wird. Die Darstellung der Differenz ordnet sich immer dem Gesamtkonzept, der Wirkungsintention, den Zielen des Gesamttextes unter und ändert sich dementsprechend je nach Text und Positionierung des Autors. Manchmal ordnet sie sich dabei nicht nur als beiläufiges Nebenelement unter, sondern wird zum bestimmenden Element, das das Ziel des Textes zu erreichen möglich macht. Sie dient also immer dem Nutzen des Autors und ordnet sich dessen schriftstellerischen Interessen unter. Der Autor geht kreativ, schöpferisch mit ihr um, je nachdem, wofür er den Text verwenden will, je nachdem welche Botschaft er verkünden will bzw. andersherum, die Differenz konstruiert die Botschaft. Die Differenz wird zum leitenden Strukturelement, das die Botschaft des Textes generiert.

Ich sehe das als Parallele zur außerliterarischen 'Wirklichkeit': Differenzen, soziale, gesellschaftliche, sind nicht starr und festgelegt, sondern werden je nach Interesse immer wieder neu und unterschiedlich diskursiv und performativ kreiert. Je nach Interesse werden bestimmte Zuschreibungen hervorgeholt oder verschwiegen und unterschiedlich interpretiert und ausgeformt.

Die Differenz von *hōron* und *jeli* wird in den verschiedenen Texten immer wieder anders hergestellt bzw. auch aufgelöst. Im Diskurs zu der Differenz erhalten die einzelnen oben

Onkel Kele Monson, Siramori Diabaté, Banzoumana Sissoko, ... und natürlich, auf der intradiegetischen Ebene die epischen *jeli*-Figuren wie BallaFasseke, Jakuma Doka, Tinyetigiba Danté, usw.

590

„Ein Sänger, der ein *ɲana* ist“

591

Mariko nennt eine Anekdote, wonach in der Folge eines Disputes zwischen einer alten und einer jungen *jelimuso* letztere am folgenden Tag ihre Stimme verloren hatte. Beispiele für die 'magische' Macht des Wortes des *ɲaara* finden sich unzählig, wie z.B. die *jeliw*, die bei der Dacherneuerung des Heiligtums in Kangaba durch ihr Wort das Dach emporheben sollen.

beschriebenen Verhandlungspunkte der Ordnung des Zwischenraumes unterschiedliche Formen, Gewichtungen und Bewertungen.

Nachdem im vorhergehenden Kapitel vor allem die immer wiederkehrenden Gemeinsamkeiten im Zusammenhang mit der Kreation der Differenz herausgearbeitet wurden, wird nun vermehrt aufgezeigt, wie sich die Beziehung je nach Produktionsbedingungen und inhaltlicher Ausrichtungen wandelt, je nachdem, in welcher Epoche die Narration situiert ist und je nachdem welchen Hintergrund der Urheber des Textes hat. Wie unterscheidet sie sich von Autor zu Autor, bilden sich je nach kontextuellem Rahmen unterschiedliche Formen heraus? In diesem Abschnitt wird auf die diskursive Entwicklung sowohl in der Chronologie des Erzählens als auch in der Chronologie des Erzählten eingegangen. Es wird gefragt, wie die Darstellung der Differenz ausgehend von Texten, die in einem frühen historischen Rahmen wie dem Sunjata-Kontext situiert sind, über Texte, die im 19. Jahrhundert im Kontext von Segu spielen, bis hin zu in der Kolonialzeit handelnden Texten variiert oder gleich bleibt und welche Rolle dabei die Positionierung der AutorInnen spielt.

Es wird hierbei deutlich, als wie variabel bereits vor dem Kolonialismus die Beziehungen und gesellschaftlichen Formen dargestellt sind. Der Diskurs über jeli und horon formuliert anhand der gesellschaftlich zentralen Figuren von horon und jeli die entscheidenden gesellschaftlichen Umbrüche, Umbrüche, von denen der Einbruch des Kolonialismus nur einer ist. Und es wird deutlich, wie Literatur den Interessen folgt, ein Versuch ist, bestimmte Auffassungen zu legitimieren. Konzepte, wie horonya, die der Zuschreibung von Identitäten dienen, dienen dabei als wandelbare Vorlagen, die angepaßt werden können. Auch der jeli wird oft benutzt, um einen Typ zu kreieren, ist ein Topos, der variiert, je nachdem von was man überzeugen will.

Für die arabischen 'Außenseiter'-Autoren zeigt sich die Differenz als die zwischen Sultan und شاعر (shā'ir), dem höfischen Dichter panegyrischer Gesänge, der zugleich eine Botschafter-Rolle einnimmt⁵⁹². Die arabischen Autoren können an eigene Konzepte anknüpfen wie Großzügigkeit als hochbewertete Verhaltensform und den Herrscher preisende Dichterfiguren, die denen der 'Insider'-Autoren ähnlicher erscheinen als die der europäischen Reisenden, daher höher bewertet werden. Allerdings ist bereits hier die diskursive Idee der Abwertung des jeli als Possenreißer angelegt, die damit erstens sehr weit in die Vergangenheit

592

Auch hier wäre ein Vergleich mit (vorislamischen) arabischen Konzepten, literarischen Genres und Dichterfiguren interessant.

zurückreicht und zweitens kein Autostereotyp, sondern eine von Fremden, Außenseitern vorgenommene Projektionen eigener Wertmaßstäbe bedeutet.

Die kolonialen Autoren machen in ihrem enzyklopädischen Diskurs die für die Kolonialpolitik unbequemen jeliw als Vertreter eines 'rückständigen' Gesellschaftssystems zum Musiker, 'Hofnarr', 'Parasiten', 'Schmeichler', womit sie ihn als Figur zur Legitimation hegemonialer Interessen instrumentalisieren, während in den narrativen Passagen ihre Texte jedoch auch den epischen Diskurs der Ehre durch Kampf und den ethischen Diskurs der Scham transportieren und die gesellschaftliche Relevanz der jeliw sichtbar machen.

Dieser herabwürdigenden Darstellungsweise stellt sich in einem Akt der Wortergreifung und Selbstpositionierung an prominenter Stelle Niane entgegen, der mit dem ersten jeli-Erzähler als Historiker die Differenz als Wort und Aktion notwendige Voraussetzung der Geschichte und ihrer Erzählung sein läßt und valorisiert. Niane ist prominenter Vertreter eines vergangenheitsverklärenden Diskurses, dem z.B. auch Kamara mit seiner Duell-Geschichte, die die Beziehung von Held und jeli ins Magische und Eindeutige überspitzt idealisiert, zugerechnet werden kann.

Im Diskurs der jeliw, der sich vor allem in Epen und *fasaw* ausdrückt, wird die jeli-Figur zur allmächtigen Instanz des Textes, mit (beinahe) ebenso mächtigen Helden, die sich als *ɲana*, *cefarin* oder *tonjon* zeigen. Die Figuren werden erhöhend als Idealtypen präsentiert. Das Genre existiert auf der Figurenebene und der des Erzählens in Abhängigkeit vom jeli, der als Erzähler und als Figur die Handlung in Gang bringt, insbesondere mithilfe der Panegyrik, die das Renommee, das ewige Leben der Helden erzeugt, nach dem diese in erster Linie streben. Hier tritt der *horon* als Held auf, der von seinem jeli sekundiert wird, der ganz entscheidenden Einfluß auf das Geschehen nimmt. „A hero story without reference to the djeli [...] is nearly unthinkable“ (Courlander 1982: 6), oder anders ausgedrückt: „jaliya, fonction sociale qui est située au coeur de l'idéal héroïque mandingue“ (Keita 1995: 83).

In den Adaptionen des Epos wird der Status von Held und jeli immer wieder neu und anders verhandelt. Während der jeli im kanonisch gewordenen Text Nianes untergeordnet und eher passiv in einem binären Alteritätsverhältnis zum Helden steht, wird er bei dem jeli-Schriftsteller Diabaté, der nicht nur den Text, sondern auch die Performance versucht, ins Medium Buch zu übertragen, zu einer handlungsbestimmenden, die Initiative ergreifenden, kühnen Figur, wohingegen bei ihm die Heldenfigur Sunjata in seiner Größe relativiert wird, wodurch er seinen eigenen jeli-Status implizit valorisiert. Er stellt im Gegensatz zu Niane die Panegyrik (wieder) in den Mittelpunkt des Geschehens. Auch in den dialogbasierten *maanaw* von Jeli Jafe erscheint ein übermächtiger jeli als Erzähler und Figur, vor allem als die Struktur

der die Differenz von *jeli* und *cefarin* nutzenden Handlung aus Provokation – Versprechen – (Duell-)Aktion– Renommee Hervorrufender.

Bei anderen Autoren wird hingegen eine aktuelle Gesellschaftskritik, die mit dem Rückgriff auf den epischen Stoff realisiert wird, besonders deutlich, wie bei Gbagbo, dessen *jeli* zur Marionette im politischen Ränkespiel wird, das an zeitgenössische Diktaturen erinnert (genauso erscheint der Text von Konaré über den König von Segu inspiriert davon), oder bei Camara Laye, der *Sunjata*, romanhaft mit alltäglich-menschlichen Charakterzügen ausgestattet, hingegen als Vorbild für aktuelle Regierungen begreift.

Die im *Sunjata*-Epos betonte *horonya* als Freiheit aller, die sich in einer Würde manifestiert, die aus der Entsprechung mit dem *horon*-Ideal resultiert, wird in den Epen um Segu unter dem Primat von Gewalt (*fanga*)⁵⁹³ und Täuschung (*janfa*) ironisiert. Die Freiheit aller wandelt sich zu einem Gegensatz zwischen den Mächtigen und den Sklaven, zugleich zeigen die Tetxe Wandelbarkeit und Uneindeutigkeit von Status. Durch das Schwinden des Faktischen, die Hybridisierung von Wahrheit und Lüge erscheint Scham verstärkt als performativer Schein, wodurch die *horonya*, verstärkt durch das bestimmende System der Sklaverei, durch *malo* als Beschämung untergraben wird. Es entsteht eine Interdiskursivität zwischen einem epischen Diskurs des Ideals und der *janfa*-Subversion in der erzählten Praxis.

Das großzügige Geben dem *jeli* gegenüber, das sich im *Sunjata*-Epos noch in der fürsorglichen Pflege als *jatigi* und in der Ausführung heldenhafter Aktionen manifestiert, wird hier auch zum Vorweisen materiellen Reichtums. Die *jeliya* wird an Gewaltherrschaft und Reichtum geknüpft. Man könnte sagen, der *horon* als *ɲana* und *mansa* des *Sunjata*-Textes wird abgelöst durch *cefarin*, *tonjon* und *faama*.

Bei einigen Textsorten treten Divergenzen zwischen Konzepten, theoretisch postulierten Äußerungen über die Differenz und der in den Narrationspassagen 'tatsächlich' hergestellten Differenz auf. Während das in den europäischen Reiseberichten vor allem eine Divergenz zu dem Kolonialdiskurs entsprechenden Aussagen ist, ist das in den Texten zu Segu eine zwischen einem postulierten Konzept und den Handlung der Figuren. Diese Differenz zwischen Theorie und Praxis unterscheiden sich voneinander, indem es in den Reiseberichten die Differenz zwischen enzyklopädischem Diskurs und Darstellung der erlebten Wirklichkeit betrifft, in den Texten der Insider dagegen die Differenz zwischen Ideal und Verwirklichung: das vollendete Selbst des Konzeptes trifft auf seine ungenügende Realform. Bei den einen

593

'Faama' statt 'mansa', s. dazu Kesteloot 2009-2001, Belcher 1999: 121, Bazin 1975.

liegt die Divergenz in einer Abweichung von der deskriptiven Vorstellung, bei den anderen anderen in der vom normativen Konzept. Der abstrakte Diskurs scheint mir wirkmächtiger, das, was bleibt, überdauert, zu sein. Im Epos, dem Genre der Idealisierung schlechthin, fallen diese beiden Diskurse zusammen, das heißt, entsprechen sich Konzept und erzählte Wirklichkeit.

Mit Diabaté setzt, gemeinsam mit Badian, eine aktuelle Gesellschaftskritik hinsichtlich eines (Miß)verhältnisses von jeli und *horon* ein, und zwar mithilfe eines Konzeptes, das als tradiert definiert wird, die Vergangenheit als Modell inszeniert und damit ein Diskurs des Mythos einer im Niedergang begriffenen jeliya. Diabatés Strategie, sein Verfahren, mit dem er sich selbst als jeli legitimiert, funktioniert durch ein diskursives Festlegen dessen, was jeliya und *horonya* in der Vergangenheit ausgemacht hätten, dies in seinen Texten umzusetzen und sich selbst entsprechend zu verhalten. Indem er ein Leitbild vorgibt, wie der jeli zu sein hat, konstruiert er sich selbst mit. Was bei Badian narrativ in seinem Gegensatz Stadt/Land umgesetzt ist, wird bei Diabaté explizit thematisiert⁵⁹⁴.

Diabaté ist einer der wenigen Schriftsteller im Textkorpus, der einen jeli-Status hat und diesen auch betont. Die anderen sind entweder keine jeliw, und wenn sie sich ihnen in ihrem Handeln annähern, distanzieren sie sich umso entschiedener davon (*Bâ*) oder ihr jeli-Status ist verhandelbar (wie bei Badian, der sich selbst davon gegen Widerstände distanziert), oder sie lassen ihren Status unerwähnt, auch wenn sie durch ihre schriftstellerische Performance die jeliya unauffällig und subtil aktualisieren (wie Wulale).

Die jeliw, die ihre Legitimation aus dem kulturellen Erbe, den tradierten Werten, einer historischen Gesellschaftsordnung ziehen, ja als deren Repräsentanten gelten, haben dementsprechend eine konservative Einstellung, müssen, wollen sie als jeli existieren, an die

594

Hier ändert sich der Diskurs über die jeliw und schlägt eine Richtung ein, die bis heute einen Gemeinplatz bildet. Demnach gibt es die 'richtigen' jeliw, die 'authentischen', die kompetent sind, über Wissen und Talent verfügen und sich in ihrer Integrität nicht 'kaufen' lassen kaum mehr, stattdessen hat die jeliya einen Niedergang erlebt, da v.a. im urbanen Raum die geldgierigen jeliw inkompetent sowohl hinsichtlich Geschichte / Panegyrik als auch hinsichtlich der Mediation, des sozialen Zusammenhaltes sind. Diese Kritik an den jeliw unterscheidet sich von der pejorativen Darstellung im Kolonialdiskurs, die ja die tradierte Rolle verurteilt, indem sie gerade den Verlust der tradierten Rolle beklagt.

In diesem Zusammenhang ist die diskursive Verwendung des Begriffes 'Tradition' entscheidend. Der 'wahre' jeli wird schließlich als Repräsentant der 'Tradition' begriffen. Damit sind spezifische Implikationen dessen, was unter 'Tradition' verstanden wird, besser gesagt, als was sie konstruiert wird, verbunden. Der 'traditionelle' jeli, so der Diskurs (z.B. bei Niane, Badian, Diabaté), ist der Weise, der Kenner von Geschichte, der selbstlos seinem *jatigi* verbunden ist, den er mitsamt seiner Familie und seines Stammbaums gut kennt, den er nur aufgrund guter Taten lobt, und der Mediator, der Hersteller sozialer Kohäsion. Es wird, schon im Vergleich mit Texten wie z.B. denen von Ly, Ouologuem, Kourouma, Diarra 2014, deutlich, daß diese Art des 'traditionellen' jeli, die als historisch tradiert begriffen wird, als eine Projektion, eine Wunschvorstellung, ein Ideal verstanden werden kann.

'Tradition' anknüpfen, ihren Diskurs als 'traditionellen' kategorisieren. Daraus folgt erstens, die 'Tradition' wandelt sich; je nach Interesse und Anliegen des Äußernden wird auf die 'Tradition' zurückgegriffen um regulierend einzugreifen, indem tradierte Prinzipien, zuallererst natürlich die *malo*, in aktuellen Situationen hervorgeholt, angebracht und mit neuen konkreten Bedeutungen versehen werden, das heißt abstrakte Konzepte werden immer wieder neu konkret angewendet. Zweitens nehmen jeliw „as the mediators or facilitators of change and disruption“ (Roth 2008: 9) in der Verhandlung zwischen bewahrender Rückbesinnung, dem Beharren auf tradierten Strukturen und Bestrebungen nach Änderung eine Zwischenposition ein, dienen auch in dieser Hinsicht als *Vermittler*, die sich durchaus für Reformen einsetzen, dies aber immer mit tradierten Werten begründen, wie Siramori Diabaté. Die jeliya als Verkörperung tradierter Bräuche zeigt sich auch in den literarischen Texten selbst: Auf der Figurenebene ist der jeli der Hüter, der Bewahrer und sorgt mit dieser Autorität für Legitimation der Handlungen der Figuren. Auf der Erzählebene hat er eine ähnliche Funktion – er garantiert Authentizität, Befolgung der *Erzähltradition*, soll als Indikator für die Kenntnis der alten Sitten des Autors fungieren.

„Dans nos veillées, nos griots ne nous parlent que de ceux qui ont été impitoyables pour nous“ (Kourouma 1990: 252)

Neben den vergangenheitsverklärenden Diskurs, in dem sich eine Reihe von literarischen Performern als (Wieder)beleber der Tradition, des kulturellen Erbes inszenieren bzw. als solche rezipiert werden, stellt sich ein Diskurs, der, indem er sich als Stimme Marginalisierter darstellt und damit vor allem weibliche Perspektiven, solche von Jugendlichen und von Versklavten äußert, die vergangene Idylle als unterdrückendes Herrschaftssystem dekonstruiert und z.B. die Identitätskonzeption der familiären Linie, für die die jeliw mitbestimmend sind, kritisiert (Ly) und die Mediation der jeliw für die 'Kohäsion' der Gesellschaft dekonstruiert. Dazu gehören auch Autoren wie Kourouma, Coulibaly, Ouologuem und Traoré, bei letzterem stellen sich die jeliw jedoch auf die Seite der sich auflehrenden Unterdrückten.

Held / König und anstachelnder jeli vergangener Zeiten werden in diesem Diskurs u.a. auch als hocheffizientes Paar einer patriarchalen, Sklaverei ermöglichenden Unterdrückungsmaschinerie bewertet, die auf Gewalt beruht und in der die jeliw unbeschönigt als Lieferanten mentaler Energie für den Krieg dargestellt werden. Das Ethos der Scham läßt dabei eine Heroisierung von Kriminalität zu, was bereits in den Epen um Segu sichtbar wird. Diese findet sich auch in narrativen Texten über die postkoloniale Zeit wieder, dort allerdings als satirische Kritik, wie in Lys *Toiles d'araignées* oder in Dembélés *La Saga des fous*, wo

Mächtige auf Kosten ihrer Opfer ihre Macht zur Schau stellend ihr intradiegetisches Publikum begeistern, vom Erzähler jedoch ironisiert werden.

Das Genre des Volkes, das Märchen, klammert die Differenz von Held und jeli daher größtenteils aus und stellt dagegen zum Beispiel mit einem Arbeitsethos die 'Noblesse' der Feldarbeit als *horonya* vor.

Horonya und jeliya im Kolonialismus

Im Diskurs zu *horon* und *jeli* in Texten, die die Zeitspanne des Kolonialismus thematisieren, werden folgende Tendenzen sichtbar: Das Spezifikum des Kolonialismus ist nicht der gänzliche Bruch mit alten Sitten, sondern daß sie trotz veränderter Realitäten angepaßt beibehalten werden. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Der Kolonialismus erhält im Diskurs die Bedeutung einer generalisierte Beraubung der Freiheit und damit der Würde und damit einer umfassende Beschämung, die auch die Kolonisatoren umfaßt, wodurch grundlegende Voraussetzungen für ein Verhältnis von *horon* und *jeli* gemäß des oben beschriebenen Ideals nicht mehr gegeben sind. Die bisher anerkannten Dichotomien zwischen falschem und richtigem Verhalten', die tradierte Wertehierarchie, konventionelle Bedeutungszuweisungen, geläufige Identitätsannahmen befinden sich in einer Krise, es entsteht eine Kluft zwischen den kulturellen Signifikanten und ihren (ehemals gültigen)) Signifikaten (wie es z.B. bei Kourouma der *jeli* äußert). Konkret bedeutet das Schwinden der *horonya*⁵⁹⁵ ein Wegfallen epischer Helden und Könige und damit wird Ideal hinfällig. Stattdessen treten neue '*horon*'-Figuren auf, die von den *jeli* besungen werden, wie die weißen Besatzer oder zu einflußreichen politischen Positionen gelangte ehemalige Sklaven. Mit der Unmöglichkeit erfolgreicher Kriegsführung verliert der *jeli* als Kriegsanzügler seine Bedeutung. Dies wird einerseits ersetzt durch die Illusion vormaliger Größe (v.a. bei Kourouma, hier verfällt der König in einen passiven Widerstand), andererseits wird der *jeliya*-Aspekt der Mediation hervorgehoben, womit gewaltfreie Konfliktlösungen und Erreichung von Zielen, diplomatisches Taktieren statt offener Kampf in den Vordergrund rücken (wie in Tembely, Bâ: die Figur Wangrin, Diabaté: *Une si belle leçon*). Die Funktionen des *jeli* werden überdies teils von anderen übernommen, weil eine Mediation mit dem fremden kulturellen und politischen System der Kolonisatoren erforderlich ist, was

595

Im literarischen Diskurs nimmt die *horonya* immer mehr ab. Sie wird in den Epen von Segu bereits marginalisiert, weil sie *jonya* und *janfa* Platz macht sowie unbegründeter *fanga* und dadurch in eine Nische rückt, bei Ly wird Segus scheinbares Sein der *horonya* durch Schein als Sein ersetzt, um dann in der Kolonialzeit quasi durch die Transformation aller übrigen *horonw* zu Sklaven nivelliert zu werden, in der absoluten Generalisierung des Sklavenstatus durch das Eindringen der fremden Besatzer, wonach in der Phase der Postkolonialität das *horon*-Ethos der Scham einer generalisierten Schamlosigkeit weicht, wobei das Ideal der *horonya* dennoch immer wieder aufgerufen wird (vgl. z.B. Kourouma 1990: 276).

die Kompetenzen des jeli überschreitet, wofür der Dolmetscher gebraucht wird.

Im Zusammenhang damit zeigen die Texte eine (neue) Handlungsmacht der im Kolonialismus unterworfenen Akteure, die sich oftmals einer passiven Opferrolle entziehen, die sich vor allem in geschicktem Taktieren und *mimikry* ausdrückt, das zum Teil darauf setzt, sich offiziell performativ scheinbar unterzuordnen, dagegen aber im verborgenen die eigenen Interessen durchzusetzen (vgl. Bâ: Wangrin, Tembely, Ouane). Dies geschieht auch auf der narrativen Ebene, indem der Schein der sich unterordnenden Assimilation gewahrt, dies aber subversiv hintergangen wird, wenn ein Autor zur Zeit des Kolonialismus, wie z.B. Ouane 1957, vordergründig mit seiner Erzählung entsprechend gültiger ästhetischer Normen scheinbar über einen Kolonialbeamten schreibt, seine Erzählung jedoch zu einer listigen Taktierens unter afrikanischen Akteuren wird. Das Prinzip, nach außen hin den Schein zu wahren, wiederholt sich also auf der Figurenebene mit Protagonisten, die hintenrum, nicht durch direkten Widerspruch in einer Konfrontation, sondern, man könnte es nennen, mit dem *janfa*-Prinzip ihre Interessen gegenüber dem Kolonisator vertreten.

Autobiographie

Die Autobiographien von Bâ und von Kéita nehmen den Platz oder die Funktion ein, die auch der Panegyrik zukommt: nämlich eine Identität herzustellen. Das panegyrische Genre und das autobiographische haben hier ihren Schnittpunkt. Auch hier gibt es, einer poststrukturalistischen Position folgend, kein „Je déjà existant avant le texte, ayant encore un point stable de référence [...] D'après cette position, c'est le texte qui conditionne fondamentalement le réel et rend primordialement possible l'expérience de la réalité socio-historique“, wie Gehrman / Gronemann für das autobiographische postkoloniale Schreiben in französischer Sprache feststellen (2006: 12). Mit der Konstituierung der Realität durch den Text bestimmt sich auch das Ich selbst mit dem Text. *Fasa* und Autobiographie können beides als diskursive Strategien der Herstellung einer Realität des Ich gedeutet werden. Kéita und Bâ kommen für die Generierung ihrer Person ohne jeli aus, sie sind beide indifferent, in Bezug zur jeliya, weil sie mithilfe ihres autobiographischen Schreibens erreichen, wozu sonst das Wort des jeli dient. Die Autobiographie übernimmt die Funktion der Panegyrik der jeliw, dadurch wird die Differenz überflüssig. Das Selbst konstituiert sich hier selbst. Der *horon* kreiert sich hier textuell selbst – und auch intradiegetisch ist der Ich-Erzähler selbstgenügsam, braucht keine jeli-Figur an seiner Seite, das spiegelt sich also auf der Ebene der Erzählung.

Wie das *fasa* ist hier die Autobiographie ein Text, der sich als 'ich' und 'wir' zugleich inszeniert, wobei das *fasa* das 'ich' und das 'wir' des Autobiographischen als 'du' und als 'ihr' formuliert, also ein Genre ist, dem wie oben gezeigt die Differenz, die Beziehung zum

anderen als Voraussetzung zugrunde liegt, das 'ich' konstituiert sich textlich über den anderen, der es als 'du' an das 'ich' adressiert, basiert somit auf einem Austausch, während das Subjekt mit der Autobiographie sich selbst konstituiert. Aus der fremdgenerierten identitären Textproduktion wird in der Autobiographie eine selbstgenerierte.

Postkoloniale Ausblicke

„Ce qui est clair, une femme, malinké ou dioula, ne va pas marier sa fille sans jembé” (Dramé / Senn-Borloz 1992: 98).

„Ce sont les retrouvailles après un long moment de tourmente chez les bérets rouges. Ce jeudi matin 31 janvier, la volonté d’aller combattre au nord était au rendez-vous du regroupement des éléments du 33ème régiment des commandos Paras de Djicoroni. Etaient présents à cette cérémonie, le représentant du chef du quartier de Djicoroni, Mamadou Diakité ; le représentant du chef des griots de Bamako, Mahamadou Dembélé et la représentante de la présidente de l’APDF. [...] Le représentant du chef des griots dira pour sa part que le monde entier est en train d’observer l’armée malienne si elle est capable de transcender ce problème. Il dira que les différents corps de l’armée sont de même père et de même mère. Pour lui, si l’armée reste dans cette situation, l’ennemi aura gain de cause. « Il faut que la confiance revienne entre les dirigeants, entre les frères d’armes », a-t-il dit. Et, c’est à ce seul prix, a-t-il conclu, que le Mali retrouvera sa dignité, son honneur“⁵⁹⁶.

Die vielfach gemachte Aussage, es gäbe keine *horonw* und keine *jeliw* mehr, bestätigt sich auf der narrativen Ebene. In postkolonialen Texten (also über die Zeit nach der Unabhängigkeit) spielen *jeli*- und *horon*-Figuren nur noch eine geringe Rolle, vor allem als kritisierte Figuren (die nicht 'mehr' dem Ideal entsprechen) oder als unter ihrem Status Leidende. Der Diskurs der Ehre wird immer wieder neu aktualisiert, gleichzeitig wird die Zeit als eine verstärkt Ehr- und Schamlose wahrgenommen.

Was die Erzählungen ausklammern, ist aber in performativer Hinsicht präsent: Es findet keine Veranstaltung ohne *jeliw* statt, im privaten wie im öffentlichen, im sozialen wie im politischen Bereich, diskret in der Rolle als Mediator und öffentlichkeitswirksam als Panegyriker, zum Beispiel bei gesellschaftlichen Anlässen wie Familienfesten (Hochzeiten, Taufen, etc.) und natürlich im Musik-Business.

Ein Charakteristikum des Diskurses über die postkoloniale Epoche ist das Nebeneinander und oft Widerstrebende zwischen dem Paradigma der (ererbten) Differenz und dem der Gleichheit, wie es zum Beispiel die Autobiographie von Kéita 1975 verdeutlicht. Es wird gleichzeitig in Welten gelebt, in denen der ererbte Status zählt und in denen er nicht zählt, in einem andauernden Moment der Transdifferenz, in dem sie zugleich aufgelöst und beibehalten wird, wie besonders deutlich in zeitgenössischen Künstlerfiguren wird, die die *jeliya* ausführen, ohne einer entsprechenden Familienzugehörigkeit zu entsprechen.

Die Gleichzeitigkeit dieser widerstrebenden Paradigmen erlaubt es verstärkt, je nach

⁵⁹⁶

<<http://www.malijet.com/a_la_une_du_mali/63389-regroupement-du-regiment.html>>.

Interessenlage sich und andere zu positionieren, je nachdem den ererbten Status oder die Wahlfreiheit von Rollen auszuspielen.

Bereits im Diskurs der Kolonisierung, die das Prinzip der Gleichheit propagiert, um das bestehende System zu zerstören und eigene Interessen durchzusetzen (und es selbstredend nicht auf das Verhältnis zur afrikanischen Bevölkerung anwendete), kollidieren diese zwei Ordnungssysteme bzw. zwei Umgangsformen mit Differenz miteinander.

AutorInnen thematisieren dies in unterschiedlicher Weise, indem sie z.B. Figuren einsetzen, die, als Vertreter der Gleichheit sich dem eigenen Selbst entfremden, wie zum Beispiel die Figur Djaganse in Diabatés *L'Assemblée des Djinns*, der, 'modern', jegliche Gruppenzugehörigkeit, sei sie familiär oder die Statusgruppe der jeliw ablehnend, als entwurzelt dargestellt wird (Diabaté 1985: 158f), um die eigene Botschaft zu unterstreichen, die die der jeliw ist, innerhalb der tradierten Werte sich zu gestalten bzw. die tradierten Werte zu benutzen um sich neu zu verwirklichen. Sich als Vertreter des kulturellen Erbes Inszenierende beklagen eine mit der Auflösung ererbter Zugehörigkeiten einhergehende Lösung von Verbindungen, von Zusammenhalt, von Nähe, die ja eben erst durch die Differenz erzeugt wird (s.oben). Die Abnahme der Differenz sorgt demnach für Vereinzelung, Desolidarisierung, Rivalität. Die differenzabhängige Harmonie nimmt mit schwindender Differenzierung ab. „Maintenant, les choses ne sont plus liées comme autrefois” (Dramé / Senn-Borloz 1992: 196).

Während so z.B. jeli-Akteure eine Diskriminierung aufgrund der Abnahme des Differenz-Paradigmas postulieren, sehen andere im Gegenteil das Differenzideal als problematisch an wie in Fofanas *Mariage on copie* deutlich wird. Jeliw erscheinen auch weiterhin als Vertreter eines für Benachteiligungen sorgenden Systems, das vor allem weibliche Protagonistinnen betrifft, wie in Konatés *Fils du chaos*, in der eine jeli-Figur eine aufbegehrende Ehefrau dazu bringt, ihre Situation hinzunehmen.

Malobaliya

„[M]oi, j'ai le Langage des Jéli en moi. Mais je ne vois pas à qui les céder [...] je ne sais pas à qui l'adresser. Il n'y a personne pour la recevoir“ (Yamoudou Diabaté in Dramé / Senn-Borloz 1992: 156).

Es drückt sich im postkolonialen Diskurs nicht nur die Enttäuschung über das Scheitern von Hoffnungen auf der politischen Ebene aus, sondern auch auf gesellschaftlicher, sozialer und identitärer. Der Diskurs betont bezüglich postkolonialer *horonya* hinsichtlich des *malo*-Aspekts eine generalisierte Schamlosigkeit (*malobaliya*), mit der eine ebenso umfassende Beschämung einhergeht anstatt einen Zustand, der das Ideal von Würde und Ehre realisiere. Dieser „discours de la honte“, der nicht auf Westafrika beschränkt ist (vgl. z.B. Sony Labou

Tansi: *L'Etat honteux* (1981)), wird nicht nur in literarischen Texten geführt, sondern auch z.B. in der Presse (vgl. Martin-Granel 1995).

Dies klingt bereits bei Badian an, der die Stadt als Raum der *malo* als Beschämung beschreibt. Im postkolonialen Diskurs findet sich ebenfalls eine starke Dichotomie zwischen urbanem und ruralem Raum. So sind z.B. bei Mariko 2004 die im Dorf verorteten Protagonisten durchaus dem Ehrenkodex der *horonya* verhaftet.

Die Schamlosigkeit, die *malo* nicht fürchtet, mißachtet das Prinzip der Wahrung des äußeren Scheins. SchriftstellerInnen, die aussprechen, was eigentlich nach dem Gebot der Scham zu verschweigen ist, machen sich diesen Paradigmenwechsel zueigen. Eine *horon*-Karikatur, die die generalisierte Beschämung illustriert, findet sich z.B. bei Ibrahima Ayas *Les héritiers et la cuisinière*: Hier werden an einer Stelle mehrere Generationen an Familienvätern vorgestellt, die alle mit einem besonderen Laster beschrieben werden, das sie auszeichnet (wie sonst, vor allem in epischen Texten die Vorfahren mit ihren Tugenden vorgestellt werden, um die Hauptfigur bzw. die Rezipienten zu erhöhen) (Aya 2011: 44).

Ist der Ruf erst ruiniert, ...

Das Ablösen des Schamprinzips durch Schamlosigkeit eröffnet eine Schrankenlosigkeit, einen unbegrenzten Freiraum an Handlungsmöglichkeiten. Die Postkolonialität als unbeschränkte Amoralität, weil die Beschämung so übermächtig geworden ist, daß sie in eine Art Freiheit mündet, wird z.B. konsequent in Fiston Mwanza Mujilas *Tram 83* vorgeführt, in der ein absolutes Fehlen jeglicher 'Gesetze', weder 'scham'- noch 'schuldultureller' Art frappiert⁵⁹⁷.

Wissenschaft als jeliya

Der wissenschaftliche Diskurs hingegen tendiert zuweilen zur Betonung einer noch in Verbindung mit Kolonialismus und Dekolonialisierung stehenden 'honte'⁵⁹⁸, die aus der Demütigung durch den „discours du manque“ (Felwine Sarr), der zu überwinden sei, resultiere. Dies wurde z.B. kürzlich in einem Dokumentarfilm *Bekolos* über eine in Dakar stattgefundene Konferenz deutlich⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷

In der Gesellschaft, in der sich die Hauptfigur, die sich dem entzieht, befindet.

⁵⁹⁸

Ich verwende hier den französischen Begriff, der wie 'malo' zugleich Scham und Beschämung bedeutet.

⁵⁹⁹

Bekolo, Jean-Pierre. 2017. *Afrique, La pensée en mouvement Part I*. Daraus auch der zitierte Ausdruck von Felwine Sarr. Es fällt auf, welch prominenter Platz in den Redebeiträgen der Konferenz (die im Centre culturel français stattfand (!)) nicht nur dem Thema der 'honte', der „honte de soi“, einer „dystopie

Nicht nur durch demütigende politische und wirtschaftliche Beziehungen sondern auch diskursiv wird die Beschämung durch den „discours du manque“ auch in der Wissenschaft perpetuiert, schon durch die Auswahl der Forschungsthemen, die immer wieder erniedrigen, indem sie sich auf Themen von Gewalt, Ausbeutung und Unterdrückung konzentrieren, mehr als einen 'panegyrischen' Diskurs zu führen, der nichts mit Schmeichelei oder Realitätsverlust zu tun hat, sondern die 'honte' nimmt, erhöht, humanisiert, menschlich macht, wahrhaft dekolonialisiert. In einem Verständnis von Wissenschaft als rhetorisch wirksam, als Instanz, die Diskurse kreiert und damit die Realität mitgeneriert, die sie vorgibt zu analysieren, das heißt, die nicht verstanden wird als objektiv eine bereits vorgefundene 'Realität' zu beschreiben, sondern die mithilfe sprachlicher Äußerungen diese miterschafft, ist es wichtig, sich ein Bewußtsein für die wirklichkeiterschaffenden Sprachhandlungen, die mit ihr vollzogen werden, anzueignen.

Mit der Differenz von *horon* und *jeli* und den dazugehörigen Konzepten von *horonya* und *jeliya* können wir nicht nur lernen, daß Unabhängigkeit und Freiheit nicht nur im Zurückweisen (vergifteter) Gaben liegt⁶⁰⁰, sondern auch, daß mindestens genauso wichtig für eine selbstwertschätzende Identität wie das sich selbst Definieren und Benennen, die Deutungshoheit über die eigene Identität, das Wort der Anderen ist, daß sich die eigene Identität durch den Diskurs der Anderen bildet, das eigene Selbst angewiesen ist auf den Anderen, Differenz somit auch in dieser Hinsicht auch wörtlich zu verstehende *existenzielle* Voraussetzung für das 'Ich' ist, im diskursiven wie im reellen Sinne. Nicht nur der schweigsame *horon*, sondern jeder Mensch ist angewiesen auf die Rede der Anderen, denn jeder Mensch unterliegt dem Schamprinzip und dieses ist bestimmt durch die Relation zum Anderen und daher abhängig von dessen Urteil, dessen Rede, dessen Definition. Der hier untersuchte Diskurs zeigt eindrücklich diese Voraussetzung von Differenz für das eigene hochbewertete 'Ich'. Die westafrikanische Manden Gesellschaft hat mit der Einrichtung der Institution der *jeliya* ein effizientes Instrument erschaffen, mit dem das eigene Selbst als ein würdevolles, wertvolles, wertgeschätztes sich entwickeln kann.

Im Rückgriff auf die Kunst der *jeliya* können wir uns wieder in Erinnerung rufen, daß das Benennen, das Geben eines Namens, nicht automatisch erniedrigend sein muß, herabsetzend, sondern genauso auch erhöhen kann. Das Wort hat destruktive wie schöpferische Kraft, man

intérieure“ (Hourya Bentouhami), sondern dem Thema der Abhängigkeit von Europa, der Definition und Anerkennung durch den 'Anderen' und der wiederzufindenden Akzeptanz des Selbst, dem Einnehmen eines Platzes als Subjekt eingeräumt wurde.

600

In diesen Zusammenhang auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Thematik der 'Entwicklungshilfe' (oder '-zusammenarbeit' zu stellen, wäre möglicherweise gewinnbringend.

mag es mit *jama* bezeichnen oder mit rhetorischer sozial bedeutsamer Wirkung. Die destruktive Macht zu dekonstruieren ist wichtig, ohne Zweifel, doch wo bleibt in der Wissenschaft die Realisierung der schöpferischen Kraft des Wortes? So notwendig kritische, Mißstände aufdeckende Lesarten und Diskurse sind und bleiben, so kann es doch auch in der Wissenschaft hilfreich sein, den Gedanken zu berücksichtigen, daß mit einer Benennung von Skandalen eine Beschämung verbunden ist, die durch den 'kritischen' Forschergeist immer weiter transportiert wird. Muß sie diesem letztlich womöglich destruktiven „discours du manque“ nicht auch noch stärker einen anderen entgegensetzen? Sind wir so gewöhnt an die Denkfigur der Gefahr der Bevormundung⁶⁰¹, die das Sprechen über den Anderen automatisch mit seiner Herabsetzung identifiziert, daß wir das Potential des *nomen est omen* vergessen haben? Wie auch die Griechen der Antike in der epideiktischen Rede wußten, kann die Rede über den Anderen nicht nur zum Erniedrigen genutzt werden, zum Verspotten und Stigmatisieren usw., sondern im Gegenteil auch zur Erhöhung des Anderen, dazu, ihm einen angemessenen Platz zuzuweisen, ihn wertzuschätzen und ihm Würde zu geben. Um die Wissenschaft zu dekolonialisieren und den „discours du manque“, der wie andere Diskurse auch realitätsbildend ist, zu überwinden, sollten wir uns also zu panegyrisch handelnden jeliw machen.

601

Der sich der so Objektivierte ja durchaus durch verschiedene Strategien entziehen kann, wie die Arbeit auch gezeigt hat.

Glossar

Anmerkungen zur Orthographie des Bambara:

Ich richte mich in meinem eigenen Text nach der aktuellen offiziellen Orthographie (vgl. Bailleul 2007). Zitierte Texte wurden unverändert übernommen, auch wenn sie von der og. Schreibweise abweichen.

Der Plural wird im Bambara mit dem Suffix '-w' markiert.

donkili	Lied
ce	Differenz, Abstand, Beziehung, zwischen, Mitte, Hälfte (mit hohem 'ɛ') Mann (mit tiefem 'ɛ')
cefarin	der Tapfere, Kühne
cefarinya	Tapferkeit, Kühnheit, Mannhaftigkeit
deli	(er)bitten, fragen
delili	Bitte, Frage
fadenya	Rivalität
faama	König, der Mächtige, Reiche
fanga	Macht, Stärke, Autorität, Macht, Kraft, Gewalt
fasa	Preislied
fasiya	Tradition, Beruf der Vorväter
horon	der Freie, Noble
horonya	Freiheit, Noblesse, das horon-Sein
jamu	Familienname
janfa töten,	Verrat, Untreue, Betrug, Komplott, Vorspiegelung; verraten, betrügen, sich entfernen
jatigi	Gastgeber, Beschützer, Herr
jeli	'Griot', Barde, Handhaber des Wortes, zur Statusgruppe der jamakalaw gehörend
jelike	männlicher jeli
jelimuso	weiblicher jeli
jeliya	die Rolle / Kunst der jeliw, das jeli-Sein
jon	Sklave

jɔnya	Sklaverei, das Sklave-Sein
kankelentigi	jemand, der sein Wort hält
kɛko ye fɔko ye werden	Die Sache der Tat ist Sache des Wortes (d.h. Nur vollbrachte Taten auch erzählt)
kuma	Wort, Gespräch, sprechen
kumatigiw	Meister des Wortes
lahorɔnma	Freigiebigkeit, Großzügigkeit
maana	historische Erzählung, Epos
malo	beschämen, demütigen, schamhaft sein, Beschämung, Scham
malobaliya	Schamlosigkeit
mɔgɔya	das Menschsein
muso	Frau
mupɔ	erdulden, sich gedulden, ertragen, Geduld, Ausdauer, Sichabfinden
ɲaara	Meisterredner / -sänger
ɲana	Held
ɲɔni	Saiteninstrument der jeliw
numu	Schmied
ɲama	Lebenskraft
ɲamakala Berufszweig	Zugehöriger zu einer Statusgruppe, ererbter monopolisierter
sabali Vernunft	sich beruhigen, besonnen sein, Geduld, Sanftmut, Gelassenheit,
sebagaya	Macht, Herrschaft, Suprematie
Segu	Stadt, Region im heutigen Mali; Königreich im 18./19. Jahrhundert
senankunya	Scherzverwandschaft, „alliance particulière qui permet d'échanger des plaisanteries ou de se dire des vérités sans que cela puisse tirer à conséquences ni entraîner de suites fâcheuses“ (Hampaté Bâ in Dumestre 2011: 886).
siya	ererbte Gruppenzugehörigkeit (eigene Definition)
tɔgɔ	Name, Renommee
tonjɔn	(Zwangs-)Berufssoldat in den Epen um Segu
teriya	Freundschaft
tigiya	Besitz, Verantwortung
yɛrɛwoloya	Legitimität, Noblesse, Authentizität
yɛrɛdɔn	Selbstkenntnis
yɛrɛmahorɔnya	Freiheit, sich befreien, Unabhängigkeit

Die Übersetzungen richten sich nach Bailleul 2007 und Dumestre 2011.

Literaturverzeichnis

Publikationen, die sowohl der Primär- als auch der Sekundärliteratur zuzurechnen sind, finden sich unter Primärliteratur.

Primärliteratur

- Aya, Ibrahima 2011: „Les héritiers et la cuisinière“ in: *Rires et pleurs des orphelins*. Paris: L'Harmattan.
- Bâ, Amadou Hampâté. 1955. *L'Empire peul du Macina*. Paris: Institut Français d'Afrique Noire.
- Ders. 1980 (1957). *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Paris: Ed. du Seuil.
- Ders. 1966. „Monzon et le roi de Koré“. In: *Présence Africaine* 58, S.99-127.
- Ders. 1982 (1973). *L'étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*. Paris: Union Général d'Ed.
- Ders. 1984. „De l'enfance à l'age adulte“. In: *Notre Librairie* 75/76, S.105-108.
- Ders. 1991. *Amkoullel l'enfant peul*. Paris: Actes Sud.
- Ders. / Dupuich, Philippe 1998. *Sur les traces d'Amkoullel l'enfant peul*. Paris: Actes Sud.
- Ders. 1999. *Il n'y a pas de petite querelle. Nouveaux contes de la savanne*. Paris: Stock.
- Ders. 2001. *Oui, mon commandant!*. Paris: J'ai lu.
- Bâ, Ousmane. 1988. *Silamaka Fara Dikko ein westafrikanisches Epos in den Bambara-Versionen von Mamadou Kida und Almami Bah (Mali). Text, Übersetzung und literarischer Kommentar*. Berlin: Friedrich Reimer.
- Badian, Seydou. 1961. *La mort de Chaka*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1963. *Sous l'orage (Kany)*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1964: *Les Dirigeants africains face à leurs peuples*. Paris: Maspero.
- Ders. 1976 (1971): *Le sang des masques*. Paris: Robert Laffont.
- Ders. 1977: *Noces sacrées. Les dieux du Kouroulamini*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 2007: *La Saison des pièges*, Abidjan / Paris: Nouvelles Editions Ivoiriennes / Présence Africaine.
- Barry, Elhadj Alpha Bassia. 2008. *Le Journal de Souadou ou l'effort de guerre en AOF (1939-1945)*. Paris: L'Harmattan.
- Bebey, Francis. 1992. *Le ministre et le griot*. Paris: Sépia.
- Bime, A. 1957. „Ségou-Koro et le Biton Mamari“. In: *Notes Africaines* 75, S.92-95.
- Caillié, René 1830. *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné, dans l'Afrique Centrale : précédé d'observations faites chez les Maures Braknas, les Nalous et d'autres peuples; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828*. Paris: Impr. Royale.
- Camara, Laye. 1976. *L'enfant noir*. Paris: Plon.
- Ders. 1978. *Le maître de la parole, kouma lafôlo kouma*.
- Camara, Seydou / Jansen, Jan (Hg.). 1999. *La Geste de Nankoman. Textes sur la fondation de Naréna (Mali)*. Leiden: CNWS.
- Cissé, Emile. 1973. *Faraloko*. Roman d'un petit village africain. Nendeln: Kraus Reprint.
- Cissé, Youssouf Tata / Kamissoko, Wâ. 1988. *La grande geste du Mali. Des origines à la*

- fondation de l'Empire*. Paris: Karthala.
- Dies. 1991. *Soundjata, la gloire du Mali. La grande geste du Mali*. Paris: Karthala.
- Cissé, Youssouf Tata. 2003. *La charte du Mandé et autres traditions du Mali*. Calligraphies d'Aboubacar Fofana, traduction Youssouf Tata Cissé et Jean-Louis Sagot-Duvaurox. Paris: Albin Michel.
- Clair, Andrée. 1960. *Bakari, enfant du Mali*. Paris: Présence Africaine.
- Conrad, David C. 1990. *A State of Intrigue: The Epic of Bamana Segou According to Tayiru Banbera*. Oxford: Oxford University Press.
- Collectif. 1992. *Nouvelles du Mali*. Bamako: Jamana.
- Collectif. 1995. *Nouvelles d'ici*. Bamako: Jamana.
- Conde, Diaty. 2008. *Hérémakono*. Paris: L'Harmattan.
- Condé, Maryse. 1984. *Ségou, les murailles de terre*. Paris: Robert Laffont.
- Couloubaly, Pascal. 1990. *Une société rurale bambara à travers des chants des femmes*. Dakar: IFAN.
- Ders. 1998. *Les angoisses d'un monde*. Bamako: Jamana.
- Cuoq, Joseph M. 1975. *Recueil des Sources Arabes concernant l'Afrique Occidentale du VIII^e au XVI^e siècle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Courlander, Harold / Sako, Ousmane. 1982. *The heart of the Ngoni: heroes of the African kingdom of Segou*. New York: Crown.
- Défrémery, C. / Sanguinetti, B. R. 1922. *Voyages d'Ibn Batoutah IV*. Paris: Leroux.
- Delafosse, Maurice. 1912. *Haut-Sénégal-Niger (Soudan français). Première série. Tome III, Les civilisations*. Paris: E. Larose.
- Ders. 1924 (1913). *Traditions historiques et légendaires du Soudan Occidental*. Paris: Comité de l'Afrique Française.
- Ders. 1925. *Les civilisations négro-africaines*. Paris: Stock.
- Delavignette, R. 1931. *Les paysans noirs. Récit soudanais en douze mois*. Paris: Stock.
- Ders. 1950. *Freedom and Authority in French West Africa*. London: Oxford University Press.
- Dembélé, Nagognimé Urbain. 1992. *La Saga des fous*. Bamako: Jamana.
- Derive, Jean (Hg.). 1980. *ntalen jula / contes jula*. Abidjan: CEDA.
- Diabaté, Massa Makan. 1967. *Si le feu s'éteignait*. Bamako: Ed. Populaires du Mali.
- Ders. 1970. *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris / Dakar: Présence Africaine.
- Ders. 1970. *Kala Jata*. Bamako: Editions Populaires.
- Ders. 1972. *Une si belle leçon de patience*. Paris: ORTF-DAEC.
- Ders. 1975. *L'aigle et l'épervier ou La geste de Sunjata*. Paris, Oswald.
- Ders. 1979. *Le lieutenant de Kouta*. Paris: Hatier.
- Ders. 1980. *Comme une piqûre de guêpe*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1980. *Le coiffeur de Kouta*. Paris: Hatier.
- Ders. 1982. *Le boucher de Kouta*. Paris: Hatier.
- Ders. 1985. *L'Assemblée des Djinns*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. / Cissé, Django. 1998. *La dispersion des Mandenka*. Bamako: La Ruche à Livres.
- Diakité, Drissa. 2010. *Kuyatè, la force du serment: aux origines du griot mandingue*. Bamako: La Sahélienne.
- Diallo, Aly. 2000. *La révolte du Kòmò*. Paris: Ed. Gallimard.
- Diallo, Boubacar. 2014. *Démon Taureau. Contes de Guinée-Conakry*. Paris: L'Harmattan.

- Diallo, Oumar Abderrahmane. 2011. *Barowal le cheval sacré. Contes du Fouta Djallon*. Paris: L'Harmattan.
- Diarra, Mandé-Alpha. 1981. *Sahel! Sanglante sécheresse*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1994. *La nièce de l'Imam*. Saint-Maur: Ed. Sépia.
- Diarra, Ousmane. 2007. *Pagne de femme*. Paris: Gallimard.
- Ders. *Jeli Mamadou*. Vorgetragen in Bamako am 06.06.2013.
- Diarra, Bakary. 2011. *Nyola N'Golo Diarra. Fondateur du royaume dynastique de Ségou-Sikoro*. Paris: L'Harmattan.
- Diarra, Facoh Donki. 2014. *La colère du prince. Roman historique*. Bamako: Cauris.
- Diawara, Gaoussou. 2010. *Abubakari II, explorateur mandingue*. Bamako: La Sahélienne.
- Diop, Boubacar Boris. 2002. *Le temps de Tamango*. Paris: Serpent à Plumes.
- Dombrowsky-Hahn, Klaudia (Hg.). 2001. *Nyagalen Mugan Tarawele. Une épopée bambara racontée par Bakoroba Koné*. Köln : Rüdiger Köppe Verlag.
- Diakite-Kaba, Issiaka. 2010. *Soundjata, Le Lion: Le Jour Où La Parole Fut Libérée: Sunjata, The Lion: The Day When The Spoken Word Was Set Free*. Denver: Outskirts Press.
- Doucouré, Boubou. 2012 (?). *Soundjata, fils du Mandé*. Lyon: Editions Baudelaire.
- Fakoly, Doumbi. 2005. *Fakoli. Prince du Mande*. Paris: L'Harmattan.
- Dumestre, Gérard. 1979. *La geste de Ségou. Racontée par des griots bambara. Traduite et éditée par Gérard Dumestre*. Paris: Armand Colin.
- Ders. / Kesteloot, Lilyan (Hg.). 1975. *La prise de Dionkoloni. Episode de l'épopée bambara raconté par Sissoko Kabinè, recueilli par Lilyan Kesteloot, édité par Gerard Dumestre et Lilyan Kesteloot, avec la collaboration de J.-B. Traoré*. Paris: Armand Colin.
- Ders (u.a.) 1980. *Recueil de Littérature Manding*. Paris: Agence de Coopération Culturelle et technique.
- Ders. 1980. „L'élection de Mamari Biton Koulibali. Fragment d'un texte recueilli auprès du griot Tairou Bambéra”. In: Ders. *Recueil de Littérature Manding*. Paris: Agence de Coopération Culturelle et technique. S.34-47.
- Ders. / Touré, Seydou. 2007. *Maléfices et manigances, chroniques maliennes*. Paris: Karthala.
- Equilbecq, François-Victor. 1913. *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi de Contes indigènes de l'Ouest africain français*. Paris: Leroux.
- Ders. 1972. *Contes populaires d'Afrique occidentale*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Fernandes, Valentim. 1951. *Description de la Côte Occidentale d'Afrique (Sénégal au Cap de Monte Archipels) (1506-1510)*. Ed. And trans. Théodore Monod and Raymond Mauny. Bissau: Memoria no. 11, Centro de Estudios Guiné Portuguesa.
- Fofana, Aicha. 1994. *Mariage on copie*. Bamako: Jamana.
- Frobenius, Leo. 1912. „Ein historisches Dichtwerk (der Mande oder Mandingo)“. In: Ders. *Und Afrika sprach. Bericht über den Verlauf der dritten Reise-Periode der D.I.A.F.E. in den Jahren 1910 bis 1912*. Berlin Charlottenburg: Bit. S.445-461.
- Ders. 1921. *Atlantis. Spielmannsgeschichten der Sahel. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. Jena: Eugen Diederichs.
- Ders. 1925. „Die Sunjattalegende des Malinke“ und „Ergänzungen“. In: *Atlantis V: Dichten und Denken im Sudan*. S.3003-43. Jena: Eugen Diederichs.
- Ders. 1954 (1933). *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Zürich: Phaidon.
- Gbagbo, Koudou Laurent. 1979. *Soundjata le lion du Manding*. Abidjan: CEDA.
- Görög-Karady, Veronika. 1985. *Contes bambara: Mali et Sénégal oriental*. Paris: Conseil

International de la Langue Française.

- Dies. 1985. „Conte et mariage: A propos de quelques recits bambara-malinke“. In: *Research in African Literatures*. Vol.16(3), S.349-369.
- Dies. / Meyer, Gérard 1988. *Images féminines dans les contes Africains: aire culturelle manding*. Paris: Conseil International de la Langue Française.
- Dies. 1994. „Conte et identité sociale“. In: Geider, Thomas (Hg.). *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika: eine Sammlung philologischer Beiträge*. Köln: Köppe.
- Dies. 1994. „Conte et vision du monde : etude des séquences de dénouement“. In: *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika*. S. 153-164.
- Dies. 1997. *L' univers familial dans les contes africains: liens de sang, liens d'alliance*. Paris [u.a.]: L'Harmattan.
- Dies. (Hg.) 2001. *La fille difficile : un conte-type africain*. Paris: CNRS.
- Granel, Nicolas Martin. 1984. „Amadou Hampâté Bâ. Au carrefour de l'oral et de l'écrit“. In: *Notre Librairie* 75/76, S.109-112.
- Ders. 1995. „Discours de la honte (Shame's Discourse)“. In: *Cahiers d'Études Africaines* 35, S.739-796.
- Han, Byung-Chul. 2005. *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam.
- Houdas, O. / Delafosse, M. 1913. *Tarikh el-Fettach ou Chronique du chercheur par Mahmoûd Kâti ben El-Hadj El-Motaouakkel Kâti*. Paris: Ernest Leroux.
- Humblot, P. 1951. „Episodes de la légende de Soundiata“. In: *Notes Africaines* 52, S.111-113.
- Hunwick, John. 1999. *Timbuktu and the Songhay Empire. Al-Sa di's Ta rikh al-sudan down to 1613 & other Contemporary Documents*. Leiden / Boston / Köln: Brill.
- Innes, Gordon. 1974. *Sunjata. Three Mandinka Versions*. London: SOAS.
- Isert, Paul E. 1788. *Reise nach Guinea und den Caribäischen Inseln in Columbien, in Briefen an seine Freunde beschrieben*. Kopenhagen: Morthorst.
- Jabate, Jeli Jafe. 2008. *Ngenyekoro ka Tonnkan : (cefarinmaana)*. Bamako: EDIS.
- Ders. 2010. *Genkurunin 1. Cefarinmaana. (Burama)*. Bamako: EDIS.
- Ders. 2010. *Genkurunin 2. Cefarinmaana. (Genkurunin)*. Bamako: EDIS.
- Jansen, Jan / Duintjer E / Tamboura, H. Boubacar. 1995. *L'Epopée de Sunjata, d'après Lansine Diabaté de Keyla*. Leiden: CNWS.
- Johnson, John / Hale, Thomas / Belcher, Stephen. 1997. „The Epic of Sara. Narrated by Sira Mori Jabaté“. In: Dies. *Oral epics from Africa: vibrant voices from a vast continent*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press. S.114-123.
- Johnson, John. 2003. *Son-Jara. The Mande Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaba, Mamadi. 1995. *Anthologie des chants Mandingues*. Paris: l'Harmattan.
- Kamara, Lamine. 1991. *Safrin ou le duel au fouet*. Paris: Présence Africaine.
- Kane, Cheikh Hamidou. 1961. *L'aventure ambiguë*. Paris: Juillard.
- Kéita, Aoua. 1975. *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même. Sage-femme en retraite. Ancien député. Ancien membre du bureau politique national de L'U.S.R.D.A.* Paris: Présence Africaine.
- Keita, Mahamadou Faganda. 2004/2005. *Le mariage en milieu maninka: représentations et réalités des chants cérémoniels. Cas de la commune rurale de Sibi. Mémoire de maîtrise*. Université de Bamako.
- Kesteloot, Lilyan. 1973. „Un épisode de l'épopée bambara de Ségou: Bakari Dian et Bilissi. In: *Bulletin de l'IFAN*. T.XXXV, sér. B, no 4, S.881-893.

- Dies. (Hg.). 1978. *Da Monzon de Ségou, Epopée Bambara*. Paris: Nathan.
- Dies. 1980 (1978). *Le mythe et l'histoire dans la formation de l'empire de Ségou, avec un récit de Tairou Bembara, transcrit par Mamadou Boidié Diarra*. Dakar: Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire, 40 B, 3, S.578-681.
- Dies. 1993. *L'épopée Bambara de Ségou. Recueillie et traduite par Lilyan Kesteloot. Avec la collaboration de Amadou Traoré, Jean-Baptiste Traoré*. Paris: L'Harmattan.
- Dies. 2010. *Histoire d'un coup d'état*. Paris: Alfabare.
- Konaré Ba, Adam. 1983. *Sunjata: le fondateur de l'empire du Mali*. Dakar / Abidjan / Lomé: Les Nouvelles Editions Africaines.
- Dies. 1987. *L'épopée de Segou. Da Monzon: Un pouvoir guerrier*. Lausanne: FAVRE.
- Konaté, Moussa. 1981. *Le prix de l'âme*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1985. *Une aube incertaine*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1985. *Les saisons*. Bamako: Jamana.
- Ders. 1985. *L'or du diable suivi de Le cercle au féminin*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. 1986. *Fils du chaos*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. 2002. *L'assassin du Banconi suivi de L'honneur des Keita*. Paris: Ed. Gallimard.
- Koné, Amadou. 1987. *Kaméléfata, l'ennemi de la traite, sous le pseudonyme de Gbanfou*. Paris: Hatier.
- Koné, Babani. Jahr unbekannt. „Djeliya“. In: Kasette *Djeliya*. Bamako: AKOM production.
- Dies. 2007 oder 2008. „Djeli Ladon“ und „Djeli Baba Koné“. In: CD *Gnoumandon*. Bamako: Sirani Production / Studio Yeelen / Studio Bogolan.
- Koné, Tiemoko. 1970. *Soundiata*. Bamako: ISH.
- Kourouma, Ahmadou. 1990. *Monnè, outrages et défis*. Paris: Editions du Seuil.
- Kouyaté, Awa. *Kuyate fasa*. Vorgetragen in Ségou am 24.05.2013.
- Laing, Alexander Gordon. 1825. *Travels in the Timanee, Koorankoo and Soolima Countries of Western Africa*. London: John Murray.
- Levtzion, N. / Hopkins, J. F. P. 1981. *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luneau, René. 1966. „Contes et fables recueillis au Mali“. In: *Notes Africaines* 111, S.103-109.
- Ders. 1981. *Chants de femmes au Mali*. Paris: Luneau Ascot éditeurs.
- Ly, Ibrahima. 1982. *Toiles d'araignées*. Paris: L'Harmattan.
- Ly, Ibrahima. 1988: *Les noctuelles vivent de larmes. I Ténèbres blanches*. Paris: L'Harmattan.
- Ly-Tall, Madina / Camara, Seydou / Dioura, Bouna. 1987. *L'histoire du Mandé d'après Jeli Kanku Madi Jabaté de Kéla*. Paris: SCOA.
- Mabendy, Guissé (Hg.). 1959. „Sagesse Bambara de Ségou. Proverbes et réflexions populaires soudanais“. In: *Notes Africaines* Nr. 84. S.120.
- Mage, Eugène. 1868. *Voyage dans le Soudan occidental (Sénégal-Niger), 1863-1866*. Paris: Librairie de L. Hachette.
- Mariko, N'Tji Idriss. 2008. *Moriba Yassa le paresseux. Contes du Mali*. Paris: L'Harmattan.
- Mariko, N'Tji Idriss. 2004. *Ciel d'hivernage*. Paris: Présence Africaine.
- Meyer, Gérard. 2000. *Contes du pays Malinké (Gambie, Guinée, Mali, Sénégal)*. Paris: Karthala.
- Meyer, Gérard / Görög-Karady, Veronika. 1984. *L'enfant rusé et autres contes bambara: Mali et Sénégal oriental*. Paris: EDICEF.

- Monteil, Charles. 1905. *Soudan Français. Contes Soudanais*. Paris: Leroux.
- Ders. 1968 (1929). *Les empires du Mali: Etude d'histoire et de sociologie soudanaises*. Paris: G-P. Maisonneuve et Larose.
- Ders. 1966. „Simanguru et Sun-Dyata“. In: Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire 28B, S.166-70.
- Mujila, Fiston Mwanza. 2014. *Tram 83*. Paris: Métailié.
- Ngaidé, Mamadou Lamine. 1983. *Le vent de la razzia*. Dakar: IFAN.
- Niane, Djibril Tamsir. 1960. *Soundjata: ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine.
- N'diaye, Bocar. 1970. *Veillées au Mali*. Bamako: Editions Populaires.
- Park, Mungo. 2007 (1799). *Travels in the Interior Districts of Africa. Performed in the Years 1795, 1796 & 1797*. Duke University Press.
- Ders. 1815. *The Journal Of A Mission To The Interior Of Africa, In The Year 1805*. London: John Murray.
- Ouane. Ibrahima Mamadou. 1958. *Le Collier de coquillages*. Andrézieux: Imprimerie Moderne.
- Ouologuem, Yambo. 1968. *Le devoir de violence*. Paris: Ed. du Seuil.
- Seydou, Christiane. 1985. *Silamaka et Poullori. Récit épique Peul*. Paris: Armand Colin.
- Sidibé, Mamby. 1959. „Soundiata Keita, héros historique et légendaire, empereur du Manding“. In: *Notes Africaines* 82, S.41-51.
- Sidibé, Mambi. 1982. *Contes Populaires du Mali*. Paris: Présence Africaine.
- Simaga, Mamadou Fanta 2004. *Les chants du „Kandjo“*. Bamako: EDIM-SA.
- Sissoko, Aboubacar Eros. 2010. *Moriba-Yassa. Une incroyable histoire d'amour*. Paris: L'Harmattan.
- Sissoko, Fily Dabo. 2000 (1956). *La passion de Djimé*. Bamako / Paris: Le figuier / Présence Africaine / EDICEF.
- Ders. 1953. *Crayons et portraits*. Mulhouse: Imprimerie Union.
- Ders. 1970. *Les jeux du destin*. Paris: Grassin.
- Sisòkò, Jeli Baba. 1977. *Daa ka Kore kele*. Bamako: EDIM.
- Ders. 1986. *Lamidu Soma Nyakate*. Bamako: EDIM.
- Slane, M. Mac Guckin de. 1843. *Voyage dans le Soudan. Par Ibn-Batouta. Trad. sur les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*. Paris, Impr. Royale.
- Soukouna, Mamadou. 1989. *Le désert inhumain*. Paris: Belfond.
- Tarawele, Daramani. 2000. *Bakarijan. Muso fila Jeden. Maana*. Bamako: Kalan diya.
- Tembely, Fanta-Taga. 2002. *Dakan (destinée)*. Paris: L'Harmattan.
- Touré Diabaté, Ténin. 2011. *La force de l'amitié*. Paris: L'Harmattan.
- Traoré, Issa. 1970. *Contes et récits du terroir*. Bamako: Ed. Populaires.
- Ders. 1989. *Au coin du feu (légendes du pays bamanan)*. Bamako: Jamana.
- Traoré, Ismaïla Samba. 2004. *Sanda ka maana. Les Amants de l'esclaverie*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- Ders. 2008. *Chroniques de Ségou. 1, Le destin fabuleux de N'Golo Diarra : d'après un récit de Daye Baba Diallo*. Bamako: La Sahélienne.
- Traoré, Issa Baba. 1962. *Un héros: Koumi-Diossé (plutôt la mort que la honte)*. Bamako: Editions populaires.
- Ders. 1972. *L'Ombre du passé*. Bamako: Editions Populaires.
- Ders. 1989. *Au coin du feu : légendes du pays bamanan*. Bamako: Jamana.

- Traoré, Karim. 2000. *Le jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du monde (Afrique de l'ouest)*. Köln: Köppe.
- Traoré, Rokia. 2008. *Tchamantché*. Universal Music France.
- Travélé, Moussa. 1923. *Proverbes et Contes Bambara*. Paris: Geuthner.
- Vidal, Jean. 1924. „La légende officielle de Soundiata fondateur de l'Empire manding“. In: *Bulletin du Comité d'Etudes Historiques et Scientifiques de l'Afrique Occident*. Paris: Larose. S.317-328.
- Wulale, Berehima. 1995. *Keko ye Foko ye*. Bamako: La Sahélienne.
- Zeltner, Frantz de. 1913. *Contes du Sénégal et du Niger*. Paris: Ernest Laroux.
- Zemp, Hugo. 1966. „La légende des Griots malinké“. In: *Cahiers d'études africaines* 6, 24, S.611-642.

Sekundärliteratur

- Abomo-Maurin, Marie-Rose (Hg.). 2008. *Littérature orale, genres, fonction et réécriture*. Paris [u.a.]: L'Harmattan.
- Adamec, Ludwig W. 2017. *Historical Dictionary of Islam*. Lanham u.a.: Rowman & Littlefield.
- Adejunmobi, Moradewun. 2000. „Disruption of Orality in the Writings of Hampâté Bâ“. In: *Research in African Literatures* 31, 3, S.27-36.
- Adloff, Frank / Mau, Steffen (Hg.). 2005. *Vom Geben und Nehmen. Zur Soziologie der Reziprozität*. Frankfurt am Main: Campus.
- Aggarwal, Kusum. 1999. *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme. De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale*. Paris: L'Harmattan.
- Amselle, Jean-Loup. 1990. *Logiques métissées; anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.
- Andersen, Øivind. 2001. *Im Garten der Rhetorik. Die Kunst der Rede in der Antike*. Darmstadt: Primus Verlag.
- Anter, Andreas. 2012. *Theorien der Macht*. Hamburg: Junius.
- Appiah, Kwame Anthony. 2005. *The ethics of identity*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Arendt, Hannah. 1970. *Macht und Gewalt*. München: Piper.
- Aristoteles. 1956. *Nikomachische Ethik. Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung Band 6*, herausgegeben von Grumach, Ernst / Flashar, Hellmut. Berlin: Akademie-Verlag / Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Arnoldi, Mary J. 1995. *Playing with time: art and performance in Central Mali*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Bill. 2002. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London (u.a.): Routledge.
- Austen, Ralph A. 1986. „Criminals and the African Cultural Imagination: Normative and Deviant Heroism in Pre-Colonial and Modern Narratives“. In: *Africa: Journal of the International African Institute* 56, 4, S.385-398.
- Ders. (Hg.). 1999. *In Search of Sunjata. The Mande Oral Epic as History, Literature, and Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ders. / Jansen, Jan. 1996. „History, Oral Tradition and Structure in Ibn Khaldun's Chronology of Mali Rulers“. In: *History in Africa*, 22, S.17-28.
- Ders. 2000. „From a Colonial to a Postcolonial African Voice: "Amkoullé, l'enfant peul"“. In: *Research in African Literatures* 31, 3, S.1-17.

- Bâ, Amadou Hampâté. 1981. „La Tradition vivante“. In: Ki-Zerbo, Joseph (Hg.). *Histoire générale de l'Afrique: Méthodologie et Préhistoire africaine*. Paris: UNESCO. S.215.
- Ders. 1984. „Préface“. In: *Notre Librairie* 75/76, S.7-14.
- Ders. 1993. „The Power of the Speech“. In: *The UNESCO Courier: Rhythm, Gesture and the Sacred*. S.20-30.
- Ba Konaré, Adam. 1993: *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali*. Bamako: Jamana.
- Bachtin, Michail. 1986. *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag.
- Bailleul, Père Charles. 2007. *Dictionnaire bambara-français*. Bamako: Editions Donniya.
- Bandau, Anja. 1999. „Gender – Race – Sexuality. Identitätskategorien im Verhältnis“. In: *Potsdamer Studien für Frauen- und Geschlechterforschung. „Welche Zukunft? Perspektiven der Frauen- und Geschlechterforschung in den Disziplinen“*, Heft 1, S.27-35.
- Barber, Karin. 1989. *Discourse and its Disguises. The Interpretation of African Oral Texts*. Birmingham: Centre of West African Studies.
- Dies. 1995. „African-Language Literature and Postcolonial Criticism“. In: *Research in African Literatures* 26, 4, S.3-30.
- Dies. 2005. „Text and Performance in Africa“. In: *Oral Tradition* 20 (2). S.264-277.
- Dies. 2007. *The anthropology of texts, persons and publics: Oral and written culture in Africa and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dies. 2012. „Interpreting Texts and Performances“. In: Richard Fardon (Hg.): *The SAGE Handbook of Social Anthropology*. Los Angeles: SAGE. S.104-115.
- Barth, Fredrik. 1998. *Ethnic groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*. Long Grove, Ill.: Waveland Press.
- Baumgardt, Ursula / Ugochukwu, Françoise. 2005. *Approches littéraires de l'oralité africaine, en hommage à Jean Derive*. Paris: Karthala.
- Baumgardt, Ursula / Derive, Jean (Hg.). 2008. *Littératures orales africaines – perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris: Karthala.
- Baumgardt, Ursula (Hg.). 2014. *Les représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*. Paris: Karthala.
- Bazin, Jean. 1975, „Guerre et servitude à Ségou“. In: Meillassoux, Claude (Hg.). *L'esclavage en Afrique précoloniale*. Paris: Maspero. S.135-181.
- Ders. 1979. „La production d'un récit historique“. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 19, S.435-483.
- Ders. 1985. „A chacun son Bambara“. In: Amselle, Jean-Loup / M'Bokolo, Elikia (Hg.): *Au coeur de l'ethnie*. Paris: La Découverte. S.87-127.
- Bazin, H. 1906. *Dictionnaire Bambara-Français*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Bazin, J. 2000. „L'Anthropologie en question, altérité ou différence“. Conférence, <<<http://www.sudoc.fr/118816934>>>.
- Bedia, Jean-Fernand. 2008. „Djeliya ou « gens de la parole » : du mythe au roman“. In: *Ethiopiques* Nr. 80. <<http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1585>>.
- Belcher, Stephen. 1999. *Epic traditions of Africa*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press.
- Bell, Robert R. 1981. *Worlds of Friendship*. London: Sage Publications.
- Benhabib, Seyla. 1999. „'Nous' et 'les Autres'. The Politics of Complex Cultural Dialogue in a Global Civilisation“. In: Joppke, Christian / Lukes, Steven (Hg.): *Multicultural*

- Questions*. Oxford: Oxford Univ. Press. S. 44-46.
- Benthien, Claudia. 2011. *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag.
- Béridogo, Bréhima. 2002. „Le régime des castes et leur dynamique au Mali“. In: *Recherches Africaines*, annales de la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, Université de Bamako 00, S.21.
- Bhatti, Anil / Turk, Horst (Hg.). 1998. *Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik*. Bern u.a.: Lang.
- Bhatti, Anil. 2010. „Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit“. In: Andrea Allenkamp / Gérard Raulet. *Kulturwissenschaft in Europa. Eine grenzüberschreitende Disziplin?*. Münster: Westfälisches Dampfboot. S.250-266.
- Biebuyck, Brunhilde / Mongo-Mboussa, Boniface (Hg.). 2004. *Africultures 61, Griot réel ou griot rêvé*. Paris, L'Harmattan.
- Bime, A. 1957. „Ségou-Koro et le Biton Mamari“. In: *Notes Africaines* 75, S.92-95.
- Bird, Charles. 1976. „Poetry in the Mande: Its Form and Meaning“. In: *Poetics* 5. S.89-100.
- Bird, Charles. / Kendall, M. B. 1987. „The Mande Hero“. In: Ivan Karp / C. Bird (Hg.): *Explorations in African Systems of Thought*. Washington / London: Smithsonian Institution Press. S.13-26.
- Bird, Charles / Kanté, Mamadou. 1977. *Bambara-English English-Bambara Student Lexicon*. Indiana University.
- Bird, Charles / Kendall, Martha B. / Tera, Kalilou. 1995. „Etymologies of Nyamakala“. In: David Conrad, David / Frank, Barbara (Hg.). *Status and Identity in West Africa: Nyamakala of Mande*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press.
- Bisanswa, Justin K. 2007. „The Adventures of the Epic and Novel in Kourouma's Writings“. In: *Research in African Literatures*, 38, 2, S.81-94.
- Bhabha Homi K.. 1994. *The location of culture*. London: Routledge.
- Boahen, Albert Adu. 1964. *Britain, the Sahara and the Western Sudan 1788-1861*. Oxford: Clarendon Pr.
- Borgomano, Madeleine. 2000. *Des hommes ou des bêtes. Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Paris: L'Harmattan.
- Boudreault, Laurence. 2010. „Ambivalence du signe et savoirs dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma“. In: *Dalhousie French Studies* 90, S.31-40.
- Brennan, Teresa. 1996. „Ursprungsphantasie und soziale Konstruktion der Natur“. In: Scheich, Elvira (Hg.). *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburger Ed. S.249-275.
- Brett-Smith, Sarah. 1982. „*Bamanankan ka gelen*. The Voice of the Bamana Is Hard“. In: *Art Tribal* 2, S.3-15.
- Briggs, Charles / Bauman, Richard. 1991. „Genre, intertextuality, and social power“. In: *Journal of Linguistic Anthropology* 2, 2, S.142f.
- Brown, Cedric / Fischer-Seidel, Therese (Hg.). 1998. *Cultural Negotiations – Sichtweisen des Anderen*. Tübingen: Francke.
- Bublitz, Hannelore. 2003. *Diskurs*. Bielefeld: transcript.
- Bühnen, Stephen. 1996. „Brothers, Chiefdoms, and Empires: On Jan Jansen's "The Representation of Status in Mande"“. In: *History in Africa* 23, S.111-120.
- Bulman, Stephen P. D. 1999. „*Sunjata* as Written Literature: The role of the Literary Mediator in the Dissemination of the *Sunjata* Epic“. In: Ralph Austen (Hg.): *In Search of Sunjata. The Mande Oral Epic as History, Literature, And Performance*. Indiana University

- Press. S.243f.
- Butler, Judith. 1990. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dies. 1997. *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cairns, Douglas L. 1993. *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Camara, Ansoumane. 2005. „Le conte (*tali*) et l'épopée (*fasa*) dans la littérature orale des Malinké de la Haute-Guinée“. In: Ursula Baumgardt / Françoise Ugochukwu. *Approches littéraires de l'oralité africaine*. Paris: Karthala. S.63-80.
- Camara, Brahim. 2006. „Kommentar zu Sara oder das Ehrenwort“. In: *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*. Hannover: Revonnah Verlag.
- Camara, Seydou. 1979. „A propos de quelques centres de traditions historiques du Manden“. In: *Etudes Maliennes* 2. Institut des Sciences Humaines Bamako. S.24-36.
- Camara, Sory. 1976. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris u. a.: Mouton.
- Ders. 1982. *Paroles très anciennes*. Grenoble: La pensée sauvage.
- Carovani, Anne M. 2017. „Daramani Tarawe“. Lexikoneintrag in *Kindlers Literatur Lexikon*. <<<http://www.kll-online.de/>>>.
- Dies. 2017. „Kalilou Téra / Jeli Baba Sisòkò“. Lexikoneintrag in *Kindlers Literatur Lexikon*. <<<http://www.kll-online.de/>>>.
- Dies. 2017. „Berehima Wulale“. Lexikoneintrag in *Kindlers Literatur Lexikon*. <<<http://www.kll-online.de/>>>.
- Cherif, Alhassane. 2006. *L'importance de la parole chez les Manding de Guinée. Paroles de vie, paroles de mort et rituels funéraires*. Paris: L'Harmattan.
- Cissé, Django. 1970. *Les castes au Mali*. Ort: Verlag (unbekannt).
- Cissé, Youssouf Tata. 1973. „Signes graphiques, représentations, concepts et tests relatifs à la personne chez les Malinké et Bambara du Mali“. In: *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris: CNRS. S. 148.
- Cissoko, Sékéné Mody. 1968. *Histoire de l'Afrique Occidentale*. Paris: Présence Africaine.
- Ders. 1969. „La royauté (*mansaya*) chez les Mandingues occidentaux, d'après leurs traditions orales“. In: *Bulletin de l'IFAN* XXXI, B, 2, S.325-338.
- Ders. 1969. „Traits fondamentaux des sociétés du Soudan occidental du XVIIe au début du XIXe siècle“. In: *Bulletin de l'IFAN* XXXI, B, 1, S.1-30.
- Charry, Eric S. 2000. *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago u.a.: Univ. of Chicago Press.
- Cohen, Yehudi A. 1961. *Social Structure and Personality*. New York: Holt Rinehart and Winston.
- Conde, Alpha. 1974. *Les sociétés traditionnelles mandingues*. Centre Régional de Documentation pour la Tradition Orale Niamey – Niger.
- Conrad, David C. 1985. „Islam in the Oral Traditions of Mali: Bilali and Surakata“. In: *Journal of African History* 26, S.33-49.
- Ders. (Hg.). 1995. *Status and Identity in West Africa: Nyamakala of Mande*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press.
- Coulibaly, Pascal Baba. 1993. „The Narrative Genre Among the Bamana of Mali“. In: *Research in African Literatures* 24, 2, S. 47-60.

- Creighton, Millie. R. 1990. „Revisiting Shame and Guilt Cultures: A Forty-Year Pilgrimage“ In: *Ethos* 18: 279-307.
- Culy, Christopher. 1985. „The Complexity of the Vocabulary of Bambara“. In: *Linguistics and Philosophy* 8, S.345-351.
- Därman, Iris. 2010. *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Delafosse, Maurice. 1955. *La Langue Mandingue et ses dialectes (malinké, bambara, dioula) II. Dictionnaire Mandingue-Français*. Paris: Imprimerie nationale / Librairie Paul Geuthner.
- Dembélé, Cheik Oumar. 1984. „La passion de Djimé“ (Rezension) In: *Notre Librairie. Littérature Maliennne* 75/76, S.193f.
- Deme, Mariam Konate. 2009. „Heroism and the supernatural in the african epic“. In: *Journal of Black Studies* 39, 3, S.402-419.
- Derive, Jean. 1998. „Un voyage ethnographique dans l'Afrique coloniale: *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris“ In: Fonkoua, Romuald (Hg.). *Les discours de voyages*. Paris: Karthala, 1998. S.13-34.
- Ders. 2000. „Panorama de la littérature mandingue“. In: Baumgardt, Ursula / Bounfour, Abdellah (Hg.): *Panorama des littératures africaines. Etat des lieux et perspectives*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. (Hg.). 2002. *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala.
- Ders. 2008. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris: Karthala.
- Ders. 2012. „Le modèle épique d'Afrique subsaharienne“. In: Feuillebois, Eve (Hg.). *Epopées du Monde, Pour un panorama (vraiment) général*. Paris: Garnier.
- Ders. 2012. *L'art du verbe dans l'oralité africaine*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. 2013. „Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature“. In: Keïta, Abdoulaye (Hg.). *Au carrefour des littératures Afrique - Europe*. Paris: Karthala. S.213-238.
- Ders. 2014. „Qui est l'Autre? De quelques figures de l'altérité dans la littérature orale mandingue“. In: Baumgardt, Ursula (Hg.). *Représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*. Paris: Karthala. S.21-44.
- Derrida, Jaques. 1994. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DeSoucey, Michaela (u.a.). 2008. „Memory and Sacrifice: An Embodied Theory of Martyrdom“. In: *Cultural Sociology* 2. <<<http://cus.sagepub.com/content/2/1/99>>>.
- Devey, Muriel. 1993. *Hampâté Bâ, l'homme de la tradition*. Sénégal / Togo: NEA.
- Diabaté, Massa Makan. 1970. „Présentation du Sunjata faasa – version originale de Kela“. In: *Etudes Maliennes* I, S.71-77.
- Ders. 1984. „Etre griot aujourd'hui. Entretien avec Massa Makan Diabaté“. In: *Notre Librairie. Littérature maliennne* 75-76, S.115-119.
- Diagne, Mamoussé. 2003. *Civilisation de l'oralité et pratiques discursives en Afrique Noire. Thèse de doctorat d'état*. Université Cheikh Anta Diop. Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Département de Philosophie. THL-922 und 923, 924, 925.
- Ders. 2005. *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*. Niamey, Dakar, Paris, CELHTO-IFAN-Karthala.
- Diagne, Pathé. 1967. *Pouvoir politique traditionnel en Afrique occidentale. Essai sur les institutions politiques précoloniales*. Paris: Présence africaine.
- Diakité, Drissa. 1984. „Massa Makan Diabaté“. In: *Notre Librairie. Littérature Maliennne* 75/76, S.201f.

- Diallo, Boubacar. 2009. *Réalités et Roman Guinéen de 1953 à 2003*. Guinée Conakry: L'Harmattan.
- Ders. 2014. *Ecritures, réécritures, enjeux dans le roman guinéen*. Guinée Conakry: L'Harmattan.
- Diallo, Mamadou Bani. 2004. „Voyage à Tombouctou de René Caillié ou les chemins escarpés d'une quête de l'autre“. In: *Etudes Maliennes* 57, S.78-87.
- Diawara, Mamadou 1990. *La Graine de la Parole*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Ders. 1995. „Oral Sources and Social Differentiation in the Jaara Kingdom from the Sixteenth Century: A Methodological Approach“. In: *History in Africa* 22, S.123-139.
- Ders. 1996. „Le griot mande à l'heure de la globalisation (The Manding Bard and Globalization)“. In: *Cahiers d'Études Africaines* 36, S.591-612.
- Ders. 1997. „Mande Oral Popular Culture Revisited by the Electronic Media“. In: Barber, Karin (Hg.): *Readings in African Popular Culture*. Oxford: James Currey. S. 40-47.
- Ders. 2003. *L'empire du verbe et l'éloquence du silence : vers une anthropologie du discours dans les groupes dits dominés au Sahel*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Ders. 2011. Comment peut-on être auteur? De la création dans un contexte de tradition orale en Afrique subsaharienne. In: Bisanswa, Justin (Hg.). *Dire le social dans le roman francophone*. Paris: Champion. S.33-52.
- Ders. / Rösenthaller, Ute. 2016. *Copyright Africa: How Intellectual Property, Media and Markets Transform Immaterial Cultural Goods*. Herfordshire: Sean Kingston Publishing.
- Diawara, Manthia 1997. „The song of the griot“. In: *Transition* 74, S.16-30.
- Dieng, Bassirou. 1991. „Les genres narratifs et le phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans)“. In: *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* 21, Université Cheikh Anta Diop Dakar, S.77-93.
- Dieng, Bassirou. 2008. *Société Wolof et discours du pouvoir. Analyse des récits épiques du Kajor*. Presses Universitaires de Dakar.
- Dietrich, Anette. 2000. *Differenz und Identität im Kontext postkolonialer Theorien. Eine feministische Betrachtung*. Berlin: Logos-Verlag.
- Diop, Cheikh Anta. 1960. *L'Afrique noire pré-coloniale : étude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique noire, de l'antiquité à la formation des états modernes*. Paris: Présence Africaine.
- Diop, Majhemout. 1985. *Histoire des classes sociales dans l'Afrique de l'ouest. I.: Mali*. Paris: L'Harmattan.
- Douyon, Denis. 2006. „Le discours diplomatique et démagogique du cousin plaisant au Mali“. In: *Cahiers d'études africaines* 184, S.883-906. <<<http://etudesafricaines.revues.org/6197>>>.
- Ders. „Représentations de la femme dans un récit dogon (Mali)“. In: Baumgardt, Ursula / Ugochukwu, Françoise. 2005. *Approches littéraires de l'oralité africaine, en hommage à Jean Derive*. Paris: Karthala. S.145-160.
- Dramé Adama / Senn-Borloz, Arlette. 1992. *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan.
- Duala-M'bedy, Munasu. 1977. *Xenologie. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie*. Freiburg/München: Alber.
- Dumestre, 2011. *Dictionnaire bambara-français*. Paris: Karthala.
- Durán, Lucy. 1995. „Birds of Wasulu: freedom of expression and expressions of freedom in the popular music of southern Mali“. In: *British Journal of Ethnomusicology* 4, S.101-

- Dies. 2007. „Ngaraya: Women and Musical Mastery in Mali”. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 70, 3, S.569-602.
- Dies. 2013. „POYI! Bamana jeli music, Mali and the blues“. In: *Journal of African Cultural Studies* 25(2), S.211-246.
- Durand, J.-Fr. (Hg.). 2000. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L'Harmattan.
- Ebermann, Erwin. 1986. *Kleines Wörterbuch der Bambara-Sprache*. Wien: AFRO-PUB.
- Elger, Ralf (Hg.). 2001. *Kleines Islam-Lexikon*. München: Beck.
- Elias, Norbert. 1997. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen 2: Wandlungen der Gesellschaft; Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt M.: Suhrkamp.
- Erchinger, Philipp. 2010. „Zwischen Identität und Unterschied: das Leben des Wissens“. In: Leyton, Cristian Alvarado / ders. (Hg.). *Identität und Unterschied. Zur Theorie von Kultur, Differenz und Transdifferenz*. Bielefeld: Transcript. S.11-36.
- Ernst, Christoph / Sparr, Walter (Hg.). 2008. *Kulturhermeneutik. Interdisziplinäre Beiträge zum Umgang mit kultureller Differenz*. München: Fink.
- Fabian, J. 1983. *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fall, Papa Abdou. 2013. „Le héros et le griot dans Sounjata ou l'épopée mandingue : La dialectique de la parole et de l'action au service de la promotion du mémorable“. In: *Éthiopiques* 91, <<http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1877>>.
- Faubion, James D. (Hg.). 1995. *Rethinking the subject: an anthology of contemporary European social thought*. Boulder, Colo (u.a.): Westview Press.
- Fédry, Jacques. 2009. „Le nom, c'est l'homme". Données africaines d'anthroponymie“. In: *L'Homme* 191, S.77-106.
- Finnegan, Ruth. 1967. *Limba stories and story-telling*. Oxford: OLAL.
- Dies. 1992. *Oral poetry. Its nature, significance, and social context*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dies. 2007. *The oral and beyond. Doing things with words in Africa*. Oxford: Currey.
- Dies. 2012. *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers. <<digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc123529/m1/379/?q=327>>.
- Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.). 1988. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foley, John. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Urbana (u.a.): University of Illinois Press.
- Fonkoua, Romuald (Hg.). 1998. *Les discours de voyages*. Paris: Karthala.
- Förster, Till. 2005. *Fremde und Fremdheit in afrikanischen Gesellschaften: ein Vergleich von Mbuti, Dogon, Dyula und dem städtischen Senegal (Foreigners and Strangeness in African Societies)*. In: *Africa Spectrum* 40, 2, S.241-266.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Ders. 1971. *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ders. 1977. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein.
- Ders. 1981. *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ders. 1991. *Sexualität und Wahrheit. 1, Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Fourchard, Laurent. 2003. „Propriétaires et commerçants à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso, fin 19ème siècle - 1960“. In: *Journal of African History* 44, 3, S.433-461.
- Frank, Manfred. 1988. „Zum Diskursbegriff bei Foucault“. In: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.25-44.
- Ders. (Hg.). 1990. *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Furniss, Graham. 1995. *Power, Marginality and African Oral Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ders. 2004. *Orality. The power of the spoken word*. Basingstoke (u.a.): Palgrave Macmillan.
- Gehrmann, Susanne / Gronemann, Claudia. 2006. „Introduction: Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité“. In: Dies. (Hg.). *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité*. Paris: L'Harmattan. S.9-21.
- Gehrmann, Susanne / Riesz, János (Hg.). 2004. *Le Blanc du Noir. Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*. Berlin/Münster: LIT-Verlag.
- Gehrmann, Susanne / Fischer-Tiné, Harald (Hg.). 2009. *Empires and Boundaries. Rethinking Race, Class and Gender in Colonial Settings*. New York: Routledge.
- Gnaoulé-Oupoh, Bruno. 2012. *Dictionnaire des romans ivoiriens*. Paris: L'Harmattan.
- Görög-Karady, Veronika. 1982. „Retelling Genesis: The Children of Eve and the Origin of Inequality“. In: Dies. (Hg.). *Genres, forms, significations. Essais sur la littérature orale africaine*. Oxford: Jaso.
- Dies. 1994. „Conte et identité sociale“. In: Geider, Thomas (Hg.). *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika: eine Sammlung philologischer Beiträge*. Köln: Köppe.
- Dies. 1994. „Conte et vision du monde: étude des séquences de dénouement. In: *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika*, S. 53-164.
- Goody, Jack. 1971. *Technology, Tradition and the State in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goyet, Florence. 2012. „Conclusion. Pour une approche organique de l'épopée“. In: Feuillebois, Eve (Hg.). *Epopées du Monde, Pour un panorama (vraiment) général*. Paris: Garnier.
- Grosz-Ngaté. 1988. „Power and Knowledge. The Representation of the Mande World in the Works of Park, Caillé, Monteil, and Delafosse“. In: *Cahiers d'Études africaines* XXVIII (3-4), 111-112, S.485-511.
- Gutjahr, Ortrud. 2002. *Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur*. In: Benthien, Claudia / Velthen, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg. S.345-369.
- Hale, Thomas A. 1998. *Griots and Griottes. Masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart (Hg.). 1996. *Questions of cultural identity*. London (u.a.): Sage.
- Ders. (Hg.). 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London (u.a.): Sage.
- Hamon, Philippe. 1996. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette supérieur.
- Haour, Anne. 2011. „The Early Medieval Slave Trade of the Central Sahel: Archaeological and Historical Considerations“. In: Lane, Paul J / Macdonald, Kevin C. (Hg.). *Slavery in Africa. Archaeology and Memory*. Oxford: Oxford University Press. S. 61-78.

- Harrow, Kenneth W. 1991. „Monnè, outrages et défis": Translating, Interpreting, Truth and Lies: Travelling along the Möbius Strip". In: *Research in African Literatures* 22, 2, S. 225-230.
- Hays, Peter L. 1971. *The Limping Hero: Grotesque in Literature*. New York: New York University Press.
- Hillmann, Karl-Heinz. 1982. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner.
- Hobsbawn, John (Hg.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffman, Barbara G. 1990. *The power of Speech: Language and Social Status Among Mande Griots and Nobles*. Bloomington: Indiana University.
- Dies. 1995. „Power, Structure, and Mande jeliw". In: Conrad, David (Hg.). *Status and Identity in West Africa: Nyamakala of Mande*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press. S.36-45.
- Dies. 1998. „Secrets and Lies: Context, Meaning, and Agency in Mande". In: *Cahiers d'études africaines*, 38, S.85-102.
- Dies. 2000. *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hooker, James 1987. „Homeric Society: A Shame-Culture?" In: *Greece and Rome* 34: S.121-125.
- Hörisch, Jochen. 2011. *Die Wut des Verstehens*. Berlin: Kadmos.
- Houis, Maurice. 1971. *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: Presses Univ. de France.
- Hoven, Ed van. 1990. „Representing Social Hierarchy. Administrators-ethnographers in the French Sudan: Delafosse, Monteil, and Labouret". In: *Cahiers d'Études Africaines* 30, 118, S.179-198.
- Irele, Abiola. 1987. „Wangrin: A Study in Ambiguity". In: *Islam et littératures africaines*, S.239-252.
- Ischinger, Anne-Barbara. 1995. *Kulturidentität und Frankographie. Eine komparatistische Untersuchung über den Roman der Wolof und der Manding*. Köln: Universität zu Köln, Afrikanistische Monographien.
- Iwasaki, Eijiro (Hg.). 1991. *Begegnung mit dem "Fremden": Grenzen, Traditionen, Vergleiche; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990*. München: Iudicium-Verlag.
- Jahn, Janheinz. 1968. *A History of Neo-African Literature*. London: Faber.
- Jamin, Jean. 1977. *Les lois du silence : essai sur la fonction sociale du secret*. Paris: Maspero.
- Jansen, Jan / Kante, Cemako. 1991. *Siramuri Diabate et ses enfants: une étude sur deux générations des griots Malinke*. Utrecht: ISOR / Bamako: Institut des Sciences Humaines.
- Jansen, Jan. 1996. „Elle connaît tout le Mande": A Tribute to the Griotte Siramori Diabate". In: *Research in African Literatures* 27, 4, S.180-197.
- Ders. 1996. *The younger brother and the stranger in Mande status discourse. The younger brother in Mande*. Leiden Research School. CNWS. S.8-34.
- Ders. 1996. „"Sara", chanson fameuse de la littérature mandingue". In: *Etudes Maliennes* 50, S.37-42.
- Ders. 2000. „Masking Sunjata: A Hermeneutical Critique". In: *History in Africa* 27, S.131-141.
- Ders. 2001. „The Sunjata Epic – The Ultimate Version". In: *Research in African Literatures*

- Ders. 2001. *Epopée, histoire, société. Le cas de Soundjata*. Paris: Karthala.
- Ders. 2002. *Les secrets du Manding : les récits du sanctuaire Kamabolon de Kangaba (Mali)*. Leiden: Research School of Asian, African and Amerindian Studies (CNWS).
- Ders. / Bryant, Peter / Bacou, Mihaela Bacou / Biebuyck, Brunhilde. 2004. „Les griots de Kéla : des paroles qu'on devrait entendre“. In: Biebuyck, Brunhilde / Mongo-Mboussa, Boniface (Hg.). *Africultures. Griot réel ou griot rêvé* 61, S.23-36.
- Ders. 2010. 'Kumabali Ye Horon Di' (*The Person Who Doesn't Speak Is Free*): *On the Social Construction of Copy Rights*. <<<http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/229730>>>.
- Janson, Marloes. 2002. *The best Hand is the Hand that always gives: Griottes and their Profession in Eastern Gambia*. Leiden: Research School CNWS.
- Johnson, John / Bryant, Peter / Bacou, Mihaela / Biebuyck, Brunhilde. 2004. „Griots mandingues : caractéristiques et rôles sociaux“. In: Biebuyck, Brunhilde / Mongo-Mboussa (Hg.) *Africultures. Griot réel ou griot rêvé* 61, S.13-22.
- Johnson, John William. 1978. *The Epic of Sun-Jata: An Attempt to Define the Model for African Epic Poetry*. PhD dissertation, Bloomington: Indiana University.
- Johnson, John / Hale, Thomas / Belcher, Stephen. 1997. „The epic of Sara (Maninka)“. In: Dies.: *Oral epics from Africa: vibrant voices from a vast continent*. Bloomington (u.a.): Indiana Univ. Press. S.114-123.
- Johnson, John / Hale, Thomas / Belcher, Stephen. 1997. *Oral epics from Africa: vibrant voices from a vast continent*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press.
- Joubert, Annekie. 2004. *The power of performance: linking past and present in Hananwa and Lobedu oral literature*. Berlin (u.a.): de Gruyter.
- Kafka, Franz. 1980. *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Kane, Mohamadou. 1982. *Roman africain et traditions*. Dakar: NEA.
- Karp, Ivan / Masolo, D. A. (Hg.). 2000. *African Philosophy as Cultural Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kassogue, Yaiben. 2011. *La fonction du griot dans: Soundjata ou l'épopée mandingue de Djibril Tamsir Niane, Kuyaté, la force du serment – aux origines du griot mandingue de Drissa Diakité*. Université de Bamako: FLASH.
- Keita, Cheick M. Chérif. 1990. „Fadenya and Artistic Creation in Mali: Kele Monson and Massa Makan Diabaté“. In: *Research in African Literatures* 21, 3, S.103-114.
- Ders. 1994. „Le Sunjata fasa : Moule esthétique de la personnalité malienne“. In: *Jamana* 36, S.4-7.
- Ders. 1995. *Massa Makan Diabaté. Un Griot mandingue à la rencontre de l'écriture*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. 1995. „Jaliya in the Modern World: A Tribute to Banzumana Sissoko and Massa Makan Diabaté“. In: Conrad, David / Frank, Barbara. *Status and identity in West Africa: Nyamakala of Mande*. Bloomington (u.a.): Indiana University Press. S.182-196.
- Ders. 2009. *Salif Keïta. L'ambassadeur de la musique du Mali*. Brinon-sur-Sauldre: Grandvaux.
- Ders. 2011. *Outcast to ambassador: the musical odyssey of Salif Keita*. Saint Paul, MN: Mogoya Books.
- Kesteloot, Lylian / Bembara, Tairou / Diarra, Boidié. 1980. *Le mythe et l'histoire dans la formation de l'emoire de Ségou*. Dakar: IFAN.
- Kesteloot, Lilyan. 1992. *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*. Vanves Cedex: EDICEF.

- Kesteloot, Lilyan / Dieng, Bassirou (Hg.). 1997. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris: Karthala.
- Kesteloot, Lilyan. 2009-2011. „Le roi et ses attributs dans les sociétés et les épopées ouest-africaines“. In: *Bulletin de l'IFAN*. T. LIII, sér. B, no 1-2, S.135-143.
- Dies. (Hg.). *Epopées d'Afrique de l'Ouest, épopées médiévales d'Europe. Actes du séminaire de Dakar et l'IFAN 18.-25.11.2000*. Nanterre: Centre des Sciences de la Littérature, Univ. Paris X.
- Kimmerle, Heinz. 2000. *Philosophien der Differenz: eine Einführung*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Klein, Martin A. 2010. „Slavery in the Western Soudan“. In: Beswick, Stephanie / Spaulding, Jay (Hg.). *African Systems of Slavery*. Trenton / Asmara: Africa World Press. S. 11-44.
- Kleiner, Marcus S. (Hg.). 2001. *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt am Main: Campus.
- Kluge, Friedrich. 2002. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin / New York: Gruyter.
- Knape, Joachim. 2000. „Medialrhetorik“. In: Ders. *Was ist Rhetorik?* Stuttgart: Reclam. S.90-106.
- Kogge, Werner 2008. „Wie Differenz begreifen? Das Konzept der 'Transdifferenz' und die Konzeption von *Die Grenzen des Verstehens*.“ In: Kalscheuer, Britta / Allolio-Näcke, Lars (Hg.). *Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht*. Frankfurt: Campus. S.213-233.
- Köhler, Sigrid. 1999. *"Einer Kalebassenscherbe gleich": autobiographisches Schreiben zwischen kolonialer Gewalt und kultureller Situierung; Amadou Hampâté Bâ*. Bremen: Palabres Ed.
- Konaré, Adam Ba. 1993. *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali (des temps mythico-légendaires au 26 mars 1991)*. Bamako: Jamana.
- Dies. 2002. *L'Os de la parole: cosmologie du pouvoir*. Paris: Présence Africaine.
- Koné, Aliou. 1978. „La prise de Ségou et la fin d'El Hadj Umar“. In: *Notes Africaines* 159, S.61-64.
- Kone, Ahmadou / Lezou, Gérard D. / Mlanhoru, Joseph. 1983. *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Abidjan: CEDA.
- Kone, Ahmadou. 1984. „Les problèmes de l'origine du roman africain et leurs rapports avec la critique“. In: *Littérature et méthodologie*. Abidjan: CEDA.
- Ders. 1993. *Des textes oraux au roman moderne. Études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Koutoudio, Amadou Bouyé. 2005. *Le symbolisme dans quelque versions de l'épopée mandingue de Soundjata*. Thèse pour le doctorat. Université Cheikh Anta Diop, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département de Lettres Modernes. Scan THL_1078.
- Kouyaté, Mamadou. 2014. „L'expression politique dans une version de Camara Laye de l'épopée mandingue“. In: Goyet, Florence / Lambert, Jean-Luc / Stépanoff, Charles (Hg.). *Épopée et millénarisme : transformations et innovations. L'épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, Emscat (Etudes mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines) 45, <<<http://emscat.revues.org/2301>>>.
- Kracauer, Siegfried 1971. *Über die Freundschaft. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraus, Björn. 2011. „Soziale Arbeit – Macht – Hilfe und Kontrolle. Die Entwicklung und Anwendung eines systemisch-konstruktivistischen Machtmodells“. In: Ders. / Krieger, Wolfgang (Hg.): *Macht in der Sozialen Arbeit – Interaktionsverhältnisse zwischen Kontrolle, Partizipation und Freisetzung*. Lage: Jacobs. S.95-118.

- Kristeva, Julia. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krusche, Dietrich / Wierlacher, Alois (Hg.). 1990. *Hermeneutik der Fremde*. München: Iudicium.
- Kuiper, Kathleen. 2009. *Islamic Art, Literature, and Culture*. New York: The Rosen Publishing Group.
- Labouret, H. 1934. *Les Manding et leur langue*. Paris: Larose.
- Ders. 1941. *Paysans d'Afrique occidentale*. Paris: Gallimard.
- Lagarde, Michel. 1988. *Influences de l'arabe sur la langue bambara*. Falajè: C.E.L.
- Lane, Paul J / Macdonald, Kevin C. (Hg.). 2011. *Slavery in Africa. Archaeology and Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lebel, R. 1931. *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris: Larose.
- Le Potvin, Sébastien. 2005. *Lettres maliennes. Figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*. Paris: L'Harmattan.
- Lewis, Michael. 1993. *Scham. Annäherung an ein Tabu*. Hamburg: Kabel.
- Leyton, Cristian Alvaredo / Erchinger, Philipp (Hg.). 2010. *Identität und Unterschied. Zur Theorie von Kultur, Differenz und Transdifferenz*. Bielefeld.: Transcript.
- Link, Jürgen. 1988. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. In: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.284-310.
- Lösch, Klaus. 2005. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: Kalscheuer, Britta / Allolio-Näcke, Lars / Manzeschke, Arne. *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt: Campus. S.26-49.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2006. *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*. Göttingen: Wallstein.
- Ders. 2008. *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: Metzler.
- Maalouf, Amin. 2000. *Mörderische Identitäten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Maalu-Bungi, Crispin. 2006. *Littérature orale africaine. Nature, genres, caractéristiques et fonctions*. Brüssel (u.a.): Peter Lang.
- Mabendy, Guissé. 1959. „Sagesse Bambara de Ségou. Proverbes et réflexions populaires soudanais“. In: *Notes Africaines* 84, S.113-123.
- Macdonald, Kevin C. / Camara, Seydou. 2011. „Segou: Warfare and the Origins of a State of Slavery“. In: Lane, Paul J / Macdonald, Kevin C. (Hg.). *Slavery in Africa. Archaeology and Memory*. Oxford: Oxford University Press. S.25-46.
- Magasa, Amidu. 2007. *Le pouvoir amour selon Jeli Baba Sisoko ; essai de littérature orale bambara*. Bamako: Organisation Malienne des Editeurs du Livre.
- Ders. 2011. *Une autre face de Ségou : anthropologie du patronat malien*. Paris: L'Harmattan.
- Maïga, Salamatou. 2011. *À la découverte de l'œuvre littéraire de Fily Dabo Sissoko : thématique et poétique*. Bamako: ÉDIS.
- MAKDAS 2008. *Wagadu Dany/é/gafe*. Bamako: Edition MAKDAS (Malikanko ni Danbe Se).
- Manns, Stefan. „Bachtin“, „Dialogizität“, „Polyphonie“. In: *Literaturtheorien im Netz. Glossar*. <<<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/autoren/bachtin.html>>>.

- Mauss, Marcel 1973 (1923/24). „Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften“. In: *Soziologie und Anthropologie* 2, S.10-144.
- Mbembe, Achille. 1992. „Provisional notes on the postcolony“. In: *Africa* 62, 1, S.3-37.
- Ders. 1993. „Prosaics of servitude and authoritarian civilities“. In: *Public Culture* 5, 1, S.123-45.
- Ders. 2000. *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala.
- Ders. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris: Découverte.
- McGuire, James R. 1993. „Narrating Mande Heroism in the Malian Novel: Negotiating Postcolonial Identity in Diabate's "Le Boucher de Kouta"“. In: *Research in African Literatures* 24, 3, S.35-57.
- McNee, Lisa. 2000. *Selfish gifts. Senegalese women's autobiographical discourses*. Albany, NY: State Univ. of New York Press.
- Meillassoux, Claude. 1989. *Anthropologie der Sklaverei*. Frankfurt: Campus-Verl.
- Mestaoui, Lobna. 2012. *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*. Paris: L'Harmattan.
- Meyer Sickendiek, B. 2007. „Satire“. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 8, Sp.447-469.
- Midiohouan, Guy Ossito. 1991. „Ahmadou Kourouma or the Bitter Knowledge of Black Humiliation“. In: *Research in African Literatures* 22, 2, S. 231-234.
- Miers, Suzanne / Kopytoff, Igor (Hg.). 1977. *Slavery in Africa: Historical and Anthropological Perspectives*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Moebius, Stephan. 2008. „Identitäten im Sinne der différence. Transdifferente Subjektpositionen im Ausgang einer poststrukturalistischen Sozialwissenschaft“. In: Kalscheuer, Britta / Allolio-Näcke, Lars (Hg.). *Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht*. Frankfurt / New York : Campus. S. 188-211.
- Monteil, C. 1977 (1924). *Les Bambara du Ségou et du Kaarta. Etude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français*. Paris: E. Larose.
- Moosmüller, Alois (Hg.). 2009. *Konzepte kultureller Differenz*. Münster u.a.: Waxmann.
- Mossetto, Anna Paola. 1999. *Regards sur la littérature de Côte d'Ivoire*. Rom: Bulzoni.
- Mouralis, Bernard 1986. « Pays réels, pays d'utopies ». In: *Notre Librairie* 84. <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64912420.texteBrut?download=1>>> (02.11.2017).
- Ders. 2007. *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris: Honoré Champion.
- Mudimbe, V. Y. 1973. *L'autre face du royaume*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Ders. 1988. *The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2004. *Singulär plural sein*. Berlin / Zürich: Diaphanes.
- N'Diaye, Bokar. 1970. *Les groupes ethniques au Mali*. Bamako: Editions Populaires.
- Ders. 1995. *Les castes au Mali*. Paris: Présence Africaine.
- Ndiaye, Christiane. 2001. „De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain“. In: *Études françaises* 37, 2, S.45–61.
- Newton, Bob. 1997. „Writing and Publishing in National Languages Today: The Case of Bamanakan“. In: *Matatu Journal for African Culture and Society* 17/18, S.315-325.
- Neckel, Sigward. 1993. „Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existenziellen

- Gefühls“ In: Fink-Eitel, Hinrich / Lohmann, Georg: *Zur Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.244-265.
- Niane, Djibril. 1960. „Le problème de Sunjata“. In: *Notes Africaines* 88, S.123-126.
- Ders. 1987. Interview in: *Notre Librairie. Littérature Guinéenne* 88/89, S.38-43.
- Notes Africaines* 1959, 82. *Numéro spécial. L'empire du Mali*.
- Notes Africaines* 1959, 83. *Complément au numéro spécial. L'empire du Mali*.
- Notre Librairie* 1984, 75/76, *Littérature Malienne*.
- Nye, Joseph S. 2004. *Soft power: The means to success in world politics and understand international conflict*. New York: Public Affairs.
- Ogunjimi, Bayo / Na'Allah, Abdul-Rasheed. 2005. *Introduction to African Oral Literature and Performance*. Trenton / Asmara: Africa World Press.
- Ohne Autor. 2001. *Tradition et modernité dans l'œuvre de Fily Dabo Sissoko - actes du colloque international organisé par le ministère de la Culture au Mali (13-14 mai 2000) à Bamako*. Bamako: Jamana.
- Okolo, Chukwudum B. 2002. „Self as a problem in African philosophy“. In: Coetzee, P. H. / Roux, A. P. J. (Hg.). *The African Philosophy Reader*. London: Routledge. S.209-218.
- Olney, James. 1975. „Of Griots and Heroes“. In: *Studies in Black Literature* 6, 1, S.14-17.
- Ouédraogo, Jean. 2007. „Introduction to Dossier Kourouma“. In: *Research in African Literatures* 38, 2, S.77-80.
- Pageard, Robert. 1974. „Bâ, Amadou Hampâté. L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain“. In: *Journal de la Société des Africanistes* 44, 2, S.199-200.
- Panzacchi, Cornelia. 2000. *Der Griot: der Meister des Wortes in traditionellen westafrikanischen Gesellschaften*. Rheinfelden: Schönbuch.
- Piers, Gerhart 1953. „Shame and Guilt. A Psychoanalytic Study“. In: Ders. / Singer, Milton B. *Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study*. Springfield: Thomas. S.5-41.
- Plessner, Helmuth. 1982. „Der Aussagewert einer philosophischen Anthropologie“. In: Ders.: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam. S.124-145.
- Popitz, Heinrich. 1992. *Phänomene der Macht*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Pruvost, Jean 1998. „Le champ définitoire des voyages, de l'Afrique et des colonies dans le *Grand Larousse Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse et dans la dictionnaire des XIXe et XXe siècles“. In: Fonkoua, Romuald (Hg.): *Les discours de voyages*. Paris: Karthala. S.95-116.
- Rademacher, Claudia / Wiechens, Peter (Hg.). 2001. *Geschlecht – Ethnizität – Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz*. Opladen: Leske + Budrich.
- Reckwitz, Andreas. 2008. *Subjekt*. Bielefeld: transkript.
- Reichmuth, Stefan. 1996. „Autobiographical Writing and Islamic Consciousness in The Arabic Literature of Nigeria“ In: Riesz, Janos / Schild, Ulla (Hg.): *Autobiographical Genres in Africa / Genres autobiographiques en Afrique*. Berlin: Reimer. S.180-211.
- Ricard, Alain. 1986. „La réappropriation de la signature brèves réflexions sur l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ“ In: *Jeune Afrique Economie* 56, S.203-207.
- Ders. 1998. „Eugène Casalis, voyageur et ethnographe (1895): *Les Bassoutous, ou vingt-trois années d'études et d'observations au sud de l'Afrique*“ In: Fonkoua, Romuald (Hg.): *Les discours de voyages*. Paris: Karthala. S. 35-43.
- Riesz, János. 1984. „Der Kolonialismus in der Sicht afrikanischer Erzählliteratur im 20. Jahrhundert“. In: *ZfK* 4, S.375-383.

- Ders. 1990. „Littératures africaines en langues européennes et littérature européenne“. In: *Neohelicon* 17, 2, S.61-91.
- Rochat, Laure-Adrienne: *De l'épopée au roman. Une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*. Université de Lausanne: Archipel Essais 15.
- Röschenthaler, Ute / Diawara, Mamadou (Hg.). 2008. *Im Blick der Anderen. Auf ethnologischer Forschung in Mali*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Rosenthal, F. / Lewis, B. 1986. „Hurriyya“. In: *The Encyclopaedia of Islam* 3, S.589-594.
- Roth, Molly. 2008. *Ma parole s'achète: Money, Identity and Meaning in Malian Jeliya*. Berlin (u.a.): Lit.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 1986. „Brief an einen Ausgelieferten [Lettre à un Otage, 1941]“. In: Ders. *Romane. Dokumente*. Düsseldorf: Karl Rauch Verlag. S.577-604.
- Sauvageot, Serge. 1965. *Contribution à l'histoire du royaume bambara de Ségou. Textes oraux transcrits, traduits, suivis de notes historiques et linguistiques*. Paris: Universität. Dissertation.
- Savane, A. Sy. 1984. „Le roman“. In: *Notre Librairie 75/76 Littérature malienne*. S.123-130.
- Schäffter, Otfried. 1991. „Modi des Fremderlebens“. In: Ders. (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdt. Verlag. S.11-42.
- Ders. 1997. *Das Eigene und das Fremde. Lernen zwischen Erfahrungswelten. Aufsätze zu einer konstruktivistischen Theorie der Fremderfahrung*. Berlin: Inst. für Wirtschafts- und Erwachsenenpädagogik.
- Scheub, Harold. 1971. „Translation of African oral narrative-performances to the written word“. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 20, S.8-36.
- Schlehe, Judith (Hg.). 2000. *Zwischen den Kulturen – Zwischen den Geschlechtern. Kulturkontakte und Genderkonstrukte*. München (u.a.): Waxmann.
- Schmid, Ulrich. 2010. „Diskurstheorie“. In: Ders. (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam. S.246-263.
- Schmied-Kowarzik (Hg.). 2002. *Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schrift, Alan D.. 1997. *The logic of the gift. Towards an Ethic of Generosity*. New York / London: Routledge.
- Schulz, Dorothea. 1999. „Pricey Publicity, Refutable Reputations. Jeliw and the Economics of Honour in Mali“. In: *Paideuma* 45, S.275-292.
- Dies. 2000. *Obscure powers, obscuring ethnographies: „status“ and social identity in Mande society*. Berlin: Das Arabische Buch.
- Dies. 2001: *Perpetuating the politics of praise. Jeli singers, radio and political mediation in Mali*. Köln: Köppe.
- Dies. 2002. „The World Is Made by Talk" Female Fans, Popular Music, and New Forms of Public Sociality in Urban Mali“. In: *Cahiers d'Études Africaines* 42, S.797-829.
- Schulz von Thun, Friedemann. *Miteinander reden: 1. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schüttpelz, Erhard. 2003. „Pazifik – Zur Terminologie der Gabe von Marcel Mauss“. In: Kater, Thomas / Kümmel, Albert (Hg.). *Der verweigerte Friede. Der Verlust der Friedensbildlichkeit in der Moderne*. Bremen: Donat Verlag.
- Schütz, Alfred. 1972. „Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch“. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze* 2. Den Haag: Nijhoff. S.70-84.
- Schweikle, Günther (Hg.). 1990. *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*.

- Stuttgart: Metzler.
- Seillan, Jean-Marie. 2006. *Aux sources du roman colonial : (1863 - 1914) ; l'Afrique à la fin du XIXe siècle*. Paris: Karthala.
- Semujanga, Josias. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain*. Paris: L'Harmattan.
- Ders. 2001. „De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman“ In: *Études françaises* 37, 2, S.133–156.
- Sévry, Jean. 1998. „De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions“. In: Fonkoua, Romuald (Hg.): *Les discours de voyages*, Paris: Karthala, S.45-70.
- Sexl, Martin. 2004. „Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien“. In: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV. S.256-266.
- Seydou, Christiane. 1982. „Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine“. In: Görög-Karady, Veronika (Hg.): *Genres, Forms, Meanings. Essays in African Oral Literature*. Oxford: JASO. S.84-98.
- Dies. 1983. „Réflexions sur les structures narratives du texte épique : L'exemple des épopées peule et bambara“ In: *L'Homme* 23(3), S.41-54.
- Dies. 1993. „L'œuvre littéraire de Amadou Hampâté Bâ“. In: *Journal des africanistes* 63, 2, S.57-60.
- Dies. 2014. „De l'altérité d'un alter ego dans la littérature orale peule du Massina (Mali)“. In: Baumgardt, Ursula (Hg.). *Les représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*. Paris: Karthala. S.225-252.
- Sidibé, Mamby. 1959. „Les gens de caste ou Nyamakala au Soudan Français“. In: *Notes Africaines* 81, S.13-17.
- Sidikou, Aissata G. 2001. *Recreating words, reshaping world. The verbal art of woman from Niger, Mali, and Senegal*. Trenton: NJ.
- Skinner, Ryan Thomas. 2015. *Bamako Sounds: the Afropolitan Ethics of Malian Music*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Sow, Moussa. 2011. „The Daily Life of Slaves in the Last Years of the Bamana States of Kaarta and Segou“. In: Lane, Paul J / Macdonald, Kevin C. (Hg.). *Slavery in Africa. Archaeology and Memory*. Oxford: Oxford University Press. S. 47-60.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2007. *Can the Subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant.
- Sylla, Omar. 2007. *Le livre en Côte-d'Ivoire*. Paris: L'Harmattan.
- Taiwé, Kolyang Dina. 2008. *Orature et littéralité*. Berlin : Lit.
- Tal, Aminatou. 2005. *Reise und Forschung im westlichen Afrika: Deutschsprachige Reiseliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang.
- Tamari, Tal. 1991. „The development of caste systems in West Africa“. In: *Journal of African History* 32, S.221-250.
- Dies. 1997. *Les castes de L'Afrique occidentale – artisans et musiciens endogames*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Dies. 2014. „The Kings of Segu: from oral epic to television series“. In: *Tydskrif vir Letterkunde* 51, 1, S.102-117.
- Taylor, Gabriele. 1985. *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of Self-Assessment*. Oxford (u.a.): Clarendon Pr.
- Klein, Martin A. 2005. „The Concept of Honour and the Persistence of Servility in the Western Soudan (La notion d'honneur et la persistance de la servitude au Soudan occidental)“. In: *Cahiers d'Études Africaines* 45, S.831-851.

- Theremin, Franz. 1814. *Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik*. Berlin: Salfeld.
- Thiers-Thiam, Valérie. 2004. *À chacun son griot : le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris u.a.: L' Harmattan.
- Thompson, Robert Farris. 2011. *Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music*. New York: Periscope.
- R. Thornton. 1985. „Narrative Ethnography in Africa“ in: *Man* 18, S.502-520.
- Todorov, Tzvetan. 1985. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tönnies, Ferdinand. 1926. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Berlin: Curtius.
- Traoré, Karim. 2000. „Kourouma's "Monnè" as Aesthetics of Lying“. In: *Callaloo* 23, 4, S.1349-1362.
- Turritin, Jane. 1993. „Aoua Kéita and the Nascent Women's Movement in the French Soudan“ In: *African Studies Review* 36, 1, S.59-89.
- Veit-Wild, Flora. 2011. „'White but not quite': Literary Perceptions of the African Interpreter“. In: Coulon, Virginia / Garnier, Xavier (Hg.): *Textes et Terrains / Textwork - Fieldwork. In honor of Alain Ricard*. Paris: Karthala. S. 277-293.
- Waldenfels, Bernhard. 1999. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wane, Ibrahima. 2002/2003. *Chanson moderne et modèle de communication orale*. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle. Faculté des lettres et sciences humaines. Dakar: Université Cheikh Anta Diop.
- Weber, Christine. 2009. *Philosophien der Differenz zwischen Sprache und Schrift. Affinität und Divergenz im Denken Lyotards und Derridas*. Essen: Die blaue Eule.
- Weber, Max. 1980. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr.
- Winko, Simone. 2005. „Diskursanalyse, Diskursgeschichte“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv. S.463-478.
- Wiredu, Kwasi. 2009. „An Oral Philosophy of Personhood: Comments on Philosophy and Orality“. In: *Research in African Literature* 40, 1, S.8-18.
- Wise, Christopher. 2006. „Nyama and Heka: African Concepts of the Word“. In: *Comparative Literature Studies* 43, 1, S.19-38.
- Zahan, Dominique. 1963. *La dialectique du verbe chez les Bambara*. Paris: Mouton.
- Ders. 1974. *The Bambara*. Leiden: E.J. Brill.
- Zanetti, Vincent. 1990. „Le griot et le pouvoir: Une relation ambiguë“. In: *Cahiers de musiques traditionnelles* 3, S.161-172.
- Ders. 1993. „La nouvelle génération des griots: Entretien avec Bassi Kouyaté“. In: *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, S.201-209.
- Zobel, C. 1997. *Das Gewicht der Rede; kulturelle Interpretation, Geschichte und Vermittlung bei den Mande Westafrikas*. Frankfurt am Main (u.a.): Lang.
- Ders. 2001. „Wenn die Rede kleidet. Die Dichtung der Jeli-Barden Malis“. In: Niederle, A. / Davis-Sulikowski, U. / Fillitz, T. (Hg.). *Afrika, Diaspora, Literatur und Migration*. Wien: WUV. S.207-214.
- Zumthor, Paul. 1993. *La mesure du monde*. Paris: Seuil.

Verzeichnis der Interviews

Name	Ort	Datum
Babacar Ndaak Mbaye	Dakar	08./09.02.13
Abdoulaye Keita (IFAN)	Dakar	14.02.13
Lamane Mbaye	Dakar	15.02.13
Lamane Mbaye	Dakar	08.03.13
Gaoussou Diawara	Bamako	03.05.13
Issiaka Ballo	Bamako	06.05.13
Nci Mariko	Bamako	06.05.13
Job Thera	Bamako	07.05.13
Moussa Sow	Bamako	08.05.13
Bamody Kouyaté	Bamako	08.05.13
Daramani Tarawele	Bamako	09.05.13
Diabaté Rokiatou Koulibali	Bamako	09.05.13
Babani Koné	Bamako	09.05.13
Ismaila Samba Traoré	Bamako	12.05.13
Jelibia Thierno Hadi Gaku	Bamako	12./13.05.13
Mountaga Kouyaté	Ségou	22.05.13
Manju Saré	Ségou	23.05.13
Mutter Macki	Ségou	23.05.13
Awa Kouyaté	Ségou	24.05.13
Nsiirin da Moussa (Dembele)	Ségou	25.05.13 27.05.13
dugutigi Adama Mariko, Madame Diarra und Tidjani Mariko, Vater Tidjani Mariko	Mpeba	28.05.13
Moussa Keita	Ségou	29.05.13
Issa Konaté	Ségou	01.06.13
jelikuntigi	Ségou	06.13
Jeli Mamadu Baba Koné	Ségou	03.06.13

Mamadou Kamissoko	Bamako	06.06.13
Ousmane Diarra	Bamako	06.06.13
Bamodi Kouyaté	Bamako	10.06.13
'Toumouni' Korojugu Konaté	Bamako	12.06.13

Verzeichnis der Audio- und Video-Aufnahmen

Verschiedene jeliw und junge Mädchen	Bamako	07.09.11	<i>fasaw</i> und <i>dɔnkiliw</i> im Rahmen einer Hochzeit
Bamody Kouyaté	Bamako	27.09.11	<i>maana</i>
Bamody Kouyaté	Bamako	08.05.13	<i>fasa</i>
Mountaga Kouyaté	Ségou	22.05.13	<i>maana</i>
Manju Saré	Ségou	23.05.13	(gesungenes) <i>maana</i>
Awa Kouyaté	Ségou	24.05.13	<i>Kuyate fasa</i>
Nsiirin da Moussa (Dembele)	Ségou	27.05.13	<i>nsiirinw</i>
Mamadou Kamissoko	Bamako	06.06.13	<i>maana</i>
Ousmane Diarra	Bamako	06.06.13	<i>dɔnkili</i>

Zusammenfassung

Die Arbeit untersucht Differenzdiskurse zu zwei historischen sozialen Identitäten im Manden (Westafrika) anhand mündlich und schriftlich tradierten Texte unterschiedlicher Sprachen (Bambara, Französisch, Deutsch, Englisch) und Genres (Reisebericht, Preislied (*fasa*), Epos (*maana*), Roman, Märchen (*nsiirin*), Lied (*donkili*)), die zwischen dem 14. bis 21. Jahrhundert erschienen sind.

Die Differenz von *horon*, dem Edlen, Freien und *jeli*, dem 'Handhaber des Wortes' wird dabei höchst unterschiedlich als komplexer Beziehungsmodus diskursiv und performativ hervorgebracht und gestaltet. Als *uneigentliche* Differenz bildet sie sich unter der Prämisse des Schamprinzips vor allem entlang der jeweils vorgenommenen Zuschreibungen von freigiebigem Renommee-Suchenden und erbittendem Panegyriker.

Die analysierten Texte, die den Zeitraum von Beginn des mittelalterlichen Mali-Reiches bis Mitte des 20. Jahrhunderts als intradiegetisches Setting haben, verhandeln die Differenz entsprechend spezifischer Wirkungsintentionen von einer Außenseiter-Perspektive, z.T. zur Legitimation kolonialer Absichten oder von einer Insider-Perspektive aus, um, teils politisch motiviert, das eigene kulturelle Erbe zu valorisieren oder auch um (historische) Mißstände anzuprangern. Dabei wird die Differenz von *jeli* und *horon* unterschiedlich ausgestaltet, mit dem *horon* als Helden (*hana*, *cefarin*), König (*mansa*, *faama*), Gastgeber (*jatigi*) und dem *jeli* als Meisterredner/sänger (*naara*), Reputations-Verantwortlichen, Klienten des *jatigi*.

Literatur wie Differenz wird als rhetorischer Ort kreativer Verhandlungen, strategischer (Neu)schöpfungen betrachtet, durch welche die jeweiligen Akteure spezifische Interessen verfolgen und damit variabel an Diskursen und damit an Wirklichkeiten mitgestalten. *Jeli* und *horon* verändern sich als literarische Konstruktion in Abhängigkeit von ästhetischen und ideologischen Strategien.

Summary

The present work examines discourses of difference about two historical social identities in Manden (West Africa) using oral and written literary texts of different languages (Bambara, French, German, English) and genres (travelogue, praise song (*fasa*), epic (*maana*), novel, fairy tale, song (*dɔnkili*)), published between the 14th to the 21st century.

The difference between *horon*, the noble, the free, and *jeli*, the 'handler of the word', is produced and shaped in a highly differentiated way as a complex mode of relation(ship) in a discursive and performative manner. As an *improper* difference it is formed under the premise of the principle of shame, especially along the attributions made between the generous rewards seeker and the panegyric requester.

The analysed texts, which have the period from the beginning of the medieval Mali empire to the middle of the 20th century as an intradiegetic setting, negotiate the difference according to specific intended effects from an outsider perspective, eg. for purposes of legitimacy of colonial intentions or from an insider perspective, partly politically motivated, in order to valorise one's own cultural heritage or to denounce (historical) grievances. The difference between *jeli* and *horon* appears in varying ways, with the *horon* as hero (*ɲana*, *cɛfarin*), king (*mansa*, *faama*), host (*jatigi*) and the *jeli* as master-singer/-orator (*ɲaara*), reputational entrepreneur, client of a *jatigi*.

Literature and Difference are considered both as a rhetorical place of creative negotiation, of strategic (re)creation, through which the respective actors pursue specific interests and thereby participate in shaping discourses and thus realities. The *jeli*, who is at the same time performer, narrator and protagonist of many narratives, and the *horon*, determined by his status and his ethos, change as a literary construction depending on aesthetic and ideological strategies.

Selbständigkeitserklärung

Statement of authorship

Ich erkläre ausdrücklich, daß es sich bei der von mir eingereichten Arbeit um eine von mir selbständig und ohne fremde Hilfe verfasste Arbeit handelt.

I expressly declare that the work I have submitted was written independently and without external help.

Ich erkläre ausdrücklich, daß ich sämtliche in der oben genannten Arbeit verwendeten fremden Quellen, auch aus dem Internet (einschließlich Tabellen, Grafiken u.Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, daß ich ausnahmslos sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen bzw. unverändert übernommenen Tabellen, Grafiken o. Ä. (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen bzw. von mir abgewandelten Tabellen, Grafiken o.Ä. anderer Autorinnen und Autoren die Quelle angegeben habe.

I expressly declare that all sources used in the abovementioned work – including those from the Internet (including tables, graphic and suchlike) – have been marked as such. In particular, I declare that I have, without exception, stated the source for any statements quoted verbatim and/or unmodified tables, graphics etc. i.e. quotations) of other authors.

Mir ist bewußt, daß Verstöße gegen die Grundsätze der Selbständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend geahndet werden.

I am aware that violations against the principles of academic independence are considered deception and are punished accordingly.

Datum
date

Unterschrift Doktorand/in
signature of doctoral student

27.11.2018